اردو ناول کا ثقافتی مطالعہ

(1869 تا 1947)

محمد نعیم ورک

نام کتاب : اردو ناول کا ثقافتی مطالعہ
(1869تا1947ء)

مصنف : محمد نعیم ورک

سن طباعت : 2019ء

قیمت : Rs 2000

ناشر : کتاب محل (داتا دربار مارکیٹ لاہور)

اردو ناول کے ڈیڑھ سو برس 1869 تا 2019

ٹائٹل تصویر : شوکت بیگم شاہ اکبر ثانی کی پرپوتی
مصور : عظیم دہلوی (1840 تا 1850 کے درمیان)

اپنے نہایت مشفق اساتذہ

ڈاکٹر سعادت سعید

اور

ڈاکٹر تبسم کاشمیری

کے لیے

فہرست

	اردو ثقافت اور ناول کی پیداوار	iii
	تشکر	vi
باب اول	ثقافت، معنی اور ناول	1
باب دوم	اردو ناول اور ثقافتی شناخت	47
باب سوم	اردو ناول میں ثقافتی علامتیں	99
باب چہارم	ثقافتی کثرت: اختیار، اقتدار اور سماجی تحرک	179
باب پنجم	ماضی کی بازیافت، تشکیل اور ثقافت	263
	نتائج	341
	کتابیات	353
	اشاریہ	373

اردو ثقافت اور ناول کی پیداوار

ناول اردو دنیا کا زندگی کرنے، اسے بامعنی بنانے، تفہیم کے دائرے میں لانے اور بیان کرنے کا ایک سلیقہ ہے۔ ہم قریب سو برس سے اسے مغربی ناول کی روشنی میں پڑھنے کی کوشش میں شرمندگی اُٹھا رہے ہیں اور کبھی نقاد کے مربیانہ انداز کی لذت لے رہے ہیں۔ اس غیر ضروری، مدافعتی اور ردِعملی دانشورانہ بوجھ نے ہمیں اکثر اردو ناول کی تفہیم سے دور رکھا ہے۔ زیرِ نظر مطالعے میں ہم نے کوشش کی ہے کہ اس بوجھ کو اُٹھانے کی بجائے، اردو ناول کا اعتماد کے ساتھ مطالعہ کیا جائے۔ اسے ایک ثقافتی عمل (Cultural Practice) کے طور پر پڑھا جائے جس کی جڑیں اس کی تخلیق کنندہ ثقافت میں موجود ہیں؛ جو مغربی صنف کی اردو دنیا میں پروان چڑھی تشکیل ہے؛ جس کی تعبیر میں اس کے ادیبوں، نقادوں اور قارئین نے حصہ لیا ہے۔ یہی وہ عوامل ہیں جو اسے دنیا کے دیگر ناولانہ نمونوں سے مختلف بناتے ہیں۔ ہم یہاں اردو ناول میں موجود ثقافت کا تعبیر (Interpretation) کے منہاج سے تجزیہ کرنے کی کوشش کریں گے۔

اردو دنیا کو ناول کی ہیئت میں ایسا پیداواری میدان (Field of Production) میسر آیا جس نے زندگی کو سمجھنے، اسے بیان کے دائرے میں لانے، انسانی اختیار (Agency) کی حدود وسیع کرنے، اپنی تفہیم کی طرف سفر کرنے، شناخت کی تشکیل کرنے، انفرادی و اجتماعی تمناؤں کو بیانیہ کی صورت متشکل کرنے اور ان سب کی ترسیل کو بیک وقت ممکن بنایا۔ اس کا تاریخی سفر بتدریج انسانی آزادیوں کے دائرے کو وسعت دینے کی طرف رہا ہے۔ اشرافیہ خواہشات کی صورت گری سے آغاز کر کے اس نے افتادگانِ خاک کے تلخ اوقات بیان کرنے تک کئی منازل طے کی ہیں۔ کبھی یہ اشرافیہ کو عوام سے منفرد بنانے کا کام کرتا رہا ہے (توبۃالنصوح، فسانہ مبتلا) اور کبھی معززینِ سماج کے ہاتھوں باغی نوجوانوں کی تمناؤں کی رخصتی کو بیان کا حصہ بناتا رہا ہے (شکست)؛ اس نے مسلمان ہونے کے مفہوم کا تعین بھی کیا ہے (اصلاح النسا) اور معزز خاتون کی تعریف بھی طے کرنے کی کوشش کی ہے (مراۃ العروس، شامِ زندگی، صبحِ زندگی)۔

ناول ایسی صنفِ ادب ہے جو انسانی زندگی کی تہہ در تہہ حقیقتوں کو سمجھنے میں معاون ثابت ہوتی ہے۔ زندگی کی یہ بیانیہ حقیقتیں، ثقافت کی تشکیل کردہ ہوتی ہیں۔ یوں ثقافت اور ناول لازم و ملزوم ہیں۔ اسی لیے ثقافت اور ناول کے باہمی تعلق کے مطالعہ کا جواز بنتا ہے۔ جب سے معنی کے التوا کی ہاہاکار مچی ہے، انسانوں کی اکثریت کے لیے

زندگی اور زیادہ مشکل ہوتی جا رہی ہے۔ معنی کے التوا نے حقیقت کو مٹھی میں ریت بنا دیا ہے جسے جتنا گرفت میں لینے کی کوشش کی جاتی ہے، اتنا ہی وہ پھسلتی جا رہی ہے۔ کبھی انسانوں کے پاس ایقان کا وہ معیار ہوتا تھا جو خوب و ناخوب کے پیمانے واضح کرتا تھا۔ اب اسے بنا بنایا، موجود اور اس کے نتیجے میں تعمیر ہونے والی حقیقت کو مطلق سمجھنے کے تصور پر سوال اٹھنے لگے ہیں۔ جس سے ایک طرف اگر یقین کی مضبوط زمین پیروں تلے سے سرک گئی ہے تو دوسری طرف حقیقت کی موجود تعبیروں' سے اپنی حیثیت کو مستحکم بنانے والوں کے تجزیے کے راستے بھی کھل گئے ہیں۔

ثقافت حقیقت کی تشکیل کار ہے اور ناول اس حقیقت کو بیان کرنے اور مختلف افراد کے لیے اپنی تعبیروں کو متشکل کرنے کا ذریعہ ہے۔ ثقافت کا تعلق ایک طرف تصوراتی منطقے سے ہے، دوسری طرف اس کا سرا سماجی زندگی کے عملی میدان سے جڑا ہے۔ ہم نے یہ مطالعہ اس تصور کے تحت کیا ہے کہ ادبی منطقہ سماجی مضمرات کا حامل ہوتا ہے۔ ادب میں پیش کی گئیں حقیقت کی تعبیریں، قارئین پر اثر انداز ہو کر، افرادِ ثقافت کے لیے تصورِ کائنات کی تفہیم کا ذریعہ بن جاتی ہیں۔ یوں ایک عہد کی ثقافتی دنیا کی ادبی تعمیر، اگلے عہد کے لیے حقیقی سماجی صورتِ حال کو سمجھنے کا ذریعہ اور اسے صورت دینے کا اسلوب بن جاتی ہے۔ یہاں اس مفروضے پر ماقبل تقسیم ہند کی ثقافت کا مطالعہ کیا گیا ہے کہ آج ہماری زندگیاں اُس دور میں سامنے آنے والی تعبیروں کی روشنی میں قابلِ فہم ہوئی ہیں۔

اس مطالعے کو پانچ ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلا باب ثقافت کے تصور کا جائزہ ہے۔ اس باب میں ہم نے کوشش کی ہے کہ اردو اور انگریزی میں ثقافت کے منتخب استعمالات کا جائزہ لیں۔ اس جائزے کے بعد ہم نے وہ تصور واضح کیا ہے جو اردو ناول کے مطالعے میں ہمارے پیشِ نظر تھا۔ قارئین اس باب کے دوسرے حصے میں اس مطالعاتی منہاج سے واقف ہو سکیں گے جو آیندہ ابواب میں ہمارے پیشِ نظر تھا۔ اس تصور کی وضاحت کے بعد اس کے ناول سے تعلق کو بیان کر کے تجزیے کے لیے بنیاد مہیا کی گئی ہے۔ اردو میں ثقافت کے مباحث عام طور پر پاکستان کی قومی ریاست کے حوالے سے زیرِ بحث آئے ہیں۔ ان مباحث پر الگ سے لکھنے کا ارادہ ہے۔ یہاں صرف ثقافت کی پیش کردہ تعبیروں سے سروکار رکھا گیا ہے۔

ثقافت زندگی گزارنے کے اسالیب تو سکھاتی ہی ہے، یہ افراد میں شناخت کا احساس بھی پیدا کرتی ہے۔ دوسرا باب اجتماعی شناخت کا تعمیریت (Constructionist) کے منہاج سے جائزہ لیتا ہے۔ یہ دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے کہ ناول نگار کرداروں کی اجتماعی شناخت ابھارنے کے لیے کن امتیازات کو سامنے لاتا ہے۔ کون سے افتراقات اور اشتراکات اس کی نظر میں اہم ہیں۔ اس تجزیے کے لیے ہم نے شناخت کے دو دائرے محیط (Macro) اور ضمنی (Micro) بنائے ہیں۔ اول الذکر سے ایک بڑی گروہی شناخت (ملکی، مذہبی، قومی) مراد ہے جبکہ بعد الذکر سے اس

بڑی شناخت کے اندر مختلف ذیلی گروہوں میں اپنی انفرادیت کو نمایاں کرنے کا رجحان مراد لیا گیا ہے۔ انفرادی شناخت ایک حد تک تیسرے اور چوتھے باب کا موضوع ہے۔ جن میں کوشش کی گئی ہے کہ فرد کی طرف سے اپنی شخصیت کے تصور (Self Image) کی کوششوں کا جائزہ لیا جائے۔ ہم نے ثقافت میں سرگرم عامل (actor) کو بے دست و پا سمجھنے کی بجائے اس کی خود کو دیکھنے اور بیان کرنے کی کوششوں کو تجزیے کا مرکز بنایا ہے۔

تیسرے باب میں ثقافت کے دو اہم پہلو تصور کائنات (World View) اور خلقیہ (Ethos) زیر بحث لائے گئے ہیں۔ یہاں اردو ناول میں بیان کردہ ثقافت کے تصور کائنات اور اس کے نتیجے میں ناول کی ہیئت اور تکنیک پر ہونے والے اثرات کو نمایاں کیا گیا ہے۔ اس جائزے کے لیے ہم نے راوی اور کرداروں کی پیش کش اور تصور کائنات میں پائے جانے والے ربط کو نشان زد کیا ہے۔ پھر تصور تقدیر کا ناولوں کی روشنی میں جائزہ لیا گیا ہے۔ خلقیے کی وضاحت کے بعد 'شریف'، 'زبان' اور 'رسم و رواج' جیسے سماجی مظاہر کے ذریعے اردو ثقافت کے جمالیاتی اور اخلاقی پیمانوں کا جائزہ لیا گیا ہے۔

چوتھے باب میں ثقافت کے سماجی مضمرات سے بحث کے لیے اختیار (Agency)، اقتدار (Power) اور سماجی تحرک (Social Mobility) کو بنیاد بنایا گیا ہے۔ کرداروں کی پیش کش کے دوران میں ناول نگاروں کی طرف سے اُن کے اختیار یا اقتدار کو سامنے لانے کی کاوشوں کو تجزیے کی کسوٹی سے گزارا گیا ہے۔ پھر کرداروں میں آنے والی تبدیلی کو صعودی (Ascending) اور نزولی (Descending) اعتبار سے جانچنے کے لیے معاشی اور سماجی متغیرات کو استعمال کیا گیا ہے۔

اُس دور میں سامنے آنے والے تاریخی ناول کے تجزیے اور اس کی تعبیر میں ناول نگار کی معاصر ثقافت کے اثرات دکھانے کے لیے پانچویں باب میں تعبیری جائزے کو کام میں لایا گیا ہے۔ اس ضمن میں تاریخی کرداروں کے انتخاب اور ان کی نمایاں کی گئی صفات پر توجہ مرکوز کی گئی ہے۔ پھر مختلف اقدار اور ان سے تشکیل پانے والے کرداروں کے جائزے سے معاصر ثقافت کے ساتھ ان کے تعلق اور حال کی نظر سے ماضی تعبیر کرنے کے رجحان پر تجزیاتی نظر ڈالی گئی ہے۔

اس مطالعے میں کوشش کی گئی ہے کہ کسی خارجی یا درآمدی پیمانے کی بنیاد پر اردو ناول کی خامیاں نشان زد کرنے کی بجائے اسے، اسی سے برآمد ہونے والے معیارات اور اسے تعبیر کرنے والی ثقافت کی روشنی میں پڑھا جائے۔ اس مطالعے میں ثقافت کا بشریاتی تصور ہمارے پیش نظر رہا۔ ہم نے اپنے مطالعے کو سماجی مضمرات سے جوڑ کر دیکھنے کی کوشش بھی کی ہے۔

تشکر

ثقافتی مطالعے سے جو بجھ بوجھ حاصل ہوئی، اس نے یہی واضح کیا کہ انسانی دنیا تعاون اور اشتراک کی دنیا ہے۔ انجائی ذاتی نظر آنے والے خیالات بھی زبان کے اندر صورت پذیر ہونے کی وجہ سے مشترک ہوتے ہیں۔ جب خیالات کا یہ عالم ہے تو عملی کام میں دوسروں کے تعاون کا درجہ کس قدر ہوگا، اس کا اندازہ لگانا مشکل نہیں۔

یہ تحقیق میرے پی ایچ ڈی کے مقالے کی کتابی صورت ہے۔ اس کے تصور سے لے کر آخری صورت میں آنے تک اساتذہ، احباب اور گھر والوں کا تعاون حاصل رہا۔ یہ تعاون علمی میدان میں مکالمے سے لے کر کتب کی فراہمی اور مختلف علمی سوالات کی عقدہ کشائی تک کسی نہ کسی صورت جاری رہا۔

نگران تحقیق ڈاکٹر سعادت سعید صاحب کی عنایتیں قدم قدم پر حاصل رہیں۔ جی سی میں گزرے چار برس کے دوران میں ہر اہم موقعے پر انھوں نے جس طرح راہ دکھائی اور جس محبت کا احساس دلایا، وہ یادوں میں اَن مٹ نقش بن گیا ہے۔ محمد سلیم الرحمٰن اور ڈاکٹر سعید بھٹا دو ایسے بزرگ ہیں جن کی عنایتیں اس قدر بڑھی ہوئی ہیں کہ شکریے کے لفظ سے میں انھیں متعین نہیں کر سکتا۔

پروفیسر ڈاکٹر قاضی عابد اور پروفیسر ڈاکٹر ضیاء الحسن کی علمی و عملی شفقتوں نے تحقیق کے سفر کو آسان بنائے رکھا۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیر اور اجمل کمال صاحب نے ہمیشہ علمی معاونت کی۔ ان صاحبان سے ہونے والا ہر مکالمہ کچھ نہ کچھ سیکھنے کا سامان لایا۔ ڈاکٹر شاہد نواز اور ڈاکٹر ساجد جاوید سرگودھا میں دو ایسے دوست ملے جنھوں نے کبھی آبائی شہر سے دوری کا احساس نہیں ہونے دیا۔ مسودے کی تیاری سے قبل انھوں نے مفید مشوروں سے نوازا۔ محمد اصغر اور محمد عدیل نے پروف خوانی میں مدد دی، میں ان اساتذہ اور احباب کا سپاس گزار ہوں۔

جی سی یونیورسٹی کے اساتذہ نے ہمیشہ محبت، نرمی اور اپنائیت کا مظاہرہ کیا جس نے یہاں گزارے وقت کو محبتوں سے بھر دیا۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری نے جس طرح حوصلہ افزائی فرمائی، اس نے کام کرنے کی لگن کو بڑھا دیا۔ ڈاکٹر خالد سنجرانی، ڈاکٹر صائمہ ارم اور ڈاکٹر سفیر حیدر صاحب کی عنایتوں کا ممنون ہوں۔

تحقیق کے لیے مالی ضرورتیں ایک حقیقت ہیں۔ یونیورسٹی آف سرگودھا نے تعلیمی رخصت دی جس کے نتیجے میں اطمینان سے کام کرنے کا موقع ملا۔ ہائیر ایجوکیشن کمیشن (HEC) اسلام آباد نے تحقیق کے لیے مالی معاونت فراہم کی، میں دونوں اداروں کا شکر گزار ہوں۔

مواد کی فراہمی کے سلسلے میں جی سی یونیورسٹی کے لائبریرین محمد نعیم صاحب کا خصوصی تعاون شامل رہا۔ ان کے علاوہ منظور صاحب نے بھی جی سی میں موجود ذاتی ذخیروں سے کمیاب کتب اور رسائل کی فراہمی آسان کر دی۔ کراچی سے جناب فیصل احمد اور عامر انصاری صاحب نے مختلف کتب کی نقول بھیجیں۔ اورینٹل کالج لاہور کی لائبریری سے بھی کتب کی تلاش میں سہولت میسر آئی۔ لمز (LUMS) کی لائبریری نے کتب اور پرسکون ماحول کی فراہمی سے تحقیق اور تسوید کو ایک خوش کن عمل بنا دیا۔ رفیق کار شاکر کنڈان صاحب نے اپنی ذاتی لائبریری سے استفادے کا موقع دیا۔ میں ان سب احباب، کتب خانوں کے سٹاف اور انتظامیہ کا شکریہ ادا کرتا ہوں۔

اس مطالعے کے بعض حصے کسی حد تک بدلی ہوئی صورت میں مختلف جرائد میں شائع ہوئے۔ ان میں بازیافت، بنیاد، تحقیق نامہ اور جرنل آف ریسرچ شامل ہیں۔ میں ان جرائد کے مدیران کا سپاس گزار ہوں۔

تحقیق کی تکمیل کے آخری مہینوں میں مشکل حالات کے باوجود جس طرح والدہ، بھائیوں، بھابیوں اور خصوصاً میری بیوی سمیرا عمر نے مدد کی، وہ شکریے سے بالا ہے۔ سمیرا نے میری زندگی کو جس طرح پرسکون بنایا، اس سے تحقیق کا ہر لمحہ میرے لیے خوش گوار تجربہ بن گیا۔ خلیقہ، تابش، کاشر، واصفہ، فاطمہ، ساون، زارا، زرتاج، فاخر اور پُروا کے لیے دعائیں۔

محمد نعیم ورک

جولائی 2018

سرگودھا

باب اوّل:

ثقافت، معنی اور ناول

انسان ثقافتی جاندار ہے۔ ثقافت وہ بنیادی خوبی ہے جو انسان کو دیگر مخلوقات سے ممتاز بناتی ہے۔ گروہ کی صورت میں جانور بھی رہتے ہیں، مل جل کر وہ بھی خوراک کا انتظام اور رہنے کے لیے ٹھکانے کا بندوبست کر لیتے ہیں، ان میں کسی نہ کسی سطح کا ابلاغ بھی موجود ہوتا ہے، تو پھر کیا ہے جو انسان کو جانوروں سے ممیز کرتا ہے۔ وہ علامتی ابلاغ ہے۔ ایسا ابلاغ جس میں مظاہر کسی اور شے کی نمائندگی کا فریضہ انجام دیتے ہیں۔ یہ انسان ہے جو ابلاغ کے لیے علامتیں وضع کرنے پر قادر ہے۔ یہی قدرت اسے علامتی حیوان قرار دینے کا موجب ہوئی ہے۔(۱) علامتیں خلق کرنا، انھیں ابلاغ کا ذریعہ بنانا، اپنی اگلی نسلوں تک انھیں تربیت کے ذریعے منتقل کرنا اور ان میں تبدیلی کرتے رہنا، انسانی دنیا سے خاص ہے۔ انھی علامتوں نے انسان کے لیے یہ امکان پیدا کیا ہے کہ وہ اشیا، واقعات، افعال اور اعمال کو معنی پہنائے، رشتوں کو نام دے اور خیالات و تصورات کو تشکیل دے سکے۔ علامتیں صورتِ معنی ہیں۔(۲) ان علامتوں کا ایک نقش زبان ہے، دیگر نقوش میں ریاضی، سائنسی علوم، فنون وغیرہم شامل ہیں جو معنوی دنیا کی رنگا رنگی کا مظہر ہیں اور انسان کی خلاقی پر دلیل بھی۔

یہی معنوی نقوش کسی فرد یا افراد کے گروہ کی، اپنی صورتِ حال کو سمجھنے، اس کی توجیہہ کرنے، اس کی توضیح، محاکمہ اور تعبیر کرنے میں معاونت فراہم کرتے ہیں۔ انسان توضیح پسند ہے، وہ اپنے مشاہدے میں آنے والی خارجی کائنات، اپنے اعمال اور ان کے نتائج کی کوئی نہ کوئی وضاحت چاہتا ہے۔ یہ معنوی نقوش اس کے لیے وہ بنیادی علائم و رموز فراہم کرتے ہیں جن کی مدد سے انسان اپنے تجربے کو قابلِ فہم بناتا ہے۔ تجربے کو فہم میں لانے کی ضرورت یوں بھی ہے کہ انسان تنظیم پسند ہے۔ وہ توجیہہ اور توضیح کی مدد سے اپنی صورتِ حال کے انتشار میں ایک نظم پیدا کرتا ہے۔ یہ نظم و ارتباط جہاں درپیش صورتِ حال سے نامعلوم کے خوف کو ختم کر دیتا ہے وہاں یہ گروہ انسانی کو تفہیم کی مدد سے "تجربے" کی صورت اگلی نسلوں تک منتقل کرنے کا موقع بھی پیدا کرتا ہے۔ تنظیم سازی سے نامعلوم، معلوم کے دائرے میں آ جاتا ہے اور اس کے نتیجے میں حاصل ہونے والے فہم کو تربیت کے ذریعے اگلی نسلوں تک منتقل بھی کیا جا سکتا ہے۔ علامت، تفہیم اور معنی کی ترسیل کے یہ سلسلے ثقافت بنتے ہیں۔

ثقافت کی حدود متعین کرنے سے پیش تر ضروری ہے کہ اردو میں اس کے استعمالات کا جائزہ لے لیا جائے تاکہ تجزیے کے ذریعے یہ بھی سامنے آ جائے کہ اردو دنیا میں اسے کن کن زاویوں سے سمجھا گیا ہے اور مطالعے کے لیے سیاق اور تناظر بھی فراہم ہو جائے کہ خود موجودہ بحث اس صورتِ حال میں کہاں کھڑی ہے۔ اس جائزے میں کوشش

کی جائے گی کہ ثقافت کے حوالے سے جو کچھ لکھا گیا ہے، محض اس کے رسمی تعارف تک محدود نہ رہا جائے بلکہ اسے تجزیے کی کسوٹی سے گزارا جائے۔

اردو کی کم از کم پانچ لغات ایسی ہیں جو ثقافت کے معنی میں تہذیب وتمدن کو درج کرتی ہیں۔(۳) مہذب لکھنوی نے اس کے معنی 'استحکام اور تعلیم یافتہ طبقے کی زبان' دیے ہیں۔(۴) اس تعبیر سے یہ مترشح ہے کہ ثقافت سے مہذب کی مراد ایک خاص سطح ہے جو استحکام کے لفظ سے ظاہر ہے؛ پھر تعلیم یافتہ طبقے سے اسے منسوب کر دینا، ایک سیاسی تصور ہے جو ناخواندہ اکثریت کو ثقافت سے محروم سمجھنے کے مترادف ہے۔ سیاسی ان معنوں میں کہ حکومت کرنے کے جواز کی طرح، اس تعبیر میں ثقافت بھی مقتدر اقلیت کا خاصہ بن جاتی ہے، ثقافت بس چند منتخب افراد کی کاوشوں کا ماحصل ہے۔ فرمان فتح پوری ثقافت سے 'اعلیٰ مظاہر' مراد لیتے ہیں۔(۵) یہاں ثقافت بس اظہار اور وہ بھی اعلیٰ قسم کے اظہار تک محدود ہو جاتی ہے۔ اظہار کو ترتیب کیا چیز دیتی ہے، اس کے عقب میں موجود کاوش اور ان مظاہر کا کوئی باہمی رشتہ بھی ہوتا ہے یا نہیں؟ اعلیٰ مظاہر سے کیا صرف اعلیٰ طبقے کے مظاہر مراد ہیں اور 'اعلیٰ' کا تعین کرنے کا کون سا معیار ہے، اس بارے میں تعریف خاموش ہے۔ کہا جا سکتا ہے کہ ان کی نظر ثقافت میں 'ثقہ' پر ہے اور اس کے مطابق ثقافت بس ترقی یافتہ مدارج میں ہی موجود ہے۔ یہاں یہ امر بھی نظر میں رہنا ضروری ہے کہ فرمان فتح پوری لغت میں ثقافت کے معانی درج کر رہے ہیں، اس لیے اگر زیادہ وضاحت موجود نہیں تو اسے عیب تصور کرنا شاید درست نہ ہو تاہم اس سے اُن کے تصورِ ثقافت پر نقد کا امکان ساقط نہیں ہوتا۔ فضل الٰہی عارف اور ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان کی مشترکہ کاوش سے سامنے آنے والی فرہنگ کارواں میں ثقافت کے معنی فنونِ لطیفہ، علم وادب، تمدن اور ''کسی قوم کے تصورِ حیات'' درج کیے گئے ہیں۔(۶) یہ تعریف نسبتاً وسعت کی حامل ہے۔ اس میں محض تہذیب یا تمدن جیسے لفظی مترادفات دینے پر اکتفا نہیں کیا گیا، ثقافت کے مفہوم میں تصورِ حیات کو داخل کیا گیا ہے اور اس پر مستزاد، مختلف ثقافتوں میں اس کے اختلاف کو بھی درج کیا گیا ہے، یوں اس تعریف میں ثقافت کی 'تخصیص' کا خیال سامنے آتا ہے۔ اس تعریف میں مختلف فنونِ لطیفہ کے مجموعے کو بھی مختصراً ثقافت لکھا گیا ہے۔ فیروز اللغات اور قاموسِ مترادفات میں ثقافت کا ایک معنی 'عقل مندی/ دردمندی' بھی دیا گیا ہے۔(۷) اس طرح ثقافت میں ذہنی تربیت اور ارتقا کا تصور در آیا ہے۔ ان سب تعریفوں کو مجتمع کیا جائے تو ان سے تہذیب، تمدن، ذہنی تربیت، اعلیٰ خصوصیات اور تصورِ حیات، ثقافت کی یہ خوبیاں سامنے آتی ہیں۔ آکسفورڈ کی طرز پر تیار کی گئی ضخیم اردو لغت: تاریخی اصول پر ثقافت کی وضاحت میں 'تہذیب کے اعلیٰ مظاہر' کو درج کرتی ہے۔ اس کے مطابق یہ مظاہر کسی انسانی گروہ کے ''مذہب، اخلاق، علم وادب اور فنون میں نظر آتے ہیں''۔(۸) یہ لغت بھی ثقافت کو مظاہر سمجھتی ہے۔ اردو لغات کے جائزے سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ ان میں ثقافت

کے مظاہر کو ثقافت قرار دیا گیا ہے اور مظاہر میں بھی خصوصاً 'اعلیٰ' کی صفت لگا کر اسے سماج کے اقلیتی طبقے تک محدود کر دیا گیا ہے۔ شاید اس کی ممکنہ وجہ یہ ہو کہ فنون ہوں یا ادب اردو میں لوک روایات کے مظاہر زیادہ نہیں ملتے، اس لیے یہاں تحریری ادب اور شہری فنون مراد ہیں، جو آبادی کے قلیل افراد کی نمائندگی کرتے ہیں۔ دوسری طرف ان لغات میں 'اعلیٰ' کا وصف، اس طرف اشارہ کر رہا ہے کہ اردو لغت نگاروں کی نظر میں اعلیٰ کی حاصل شدہ حالت یا مقام ہی ثقافت بناتے ہیں، 'اعلیٰ' تک پہنچنے کا راستہ اور سرگرمیاں ثقافت کی تعریف سے باہر ہیں۔ ان تعریفوں میں ثقافت کے ظاہری پہلو پر زیادہ توجہ ہے، یعنی جو کچھ ثقافت اظہار کے دائرے میں لے کر آتی ہے، وہی ثقافت ہے، حالاں کہ اسے ثقافت کا خارجی پہلو سمجھنا چاہیے اور وہ بھی دیگ کا ایک دانہ۔ اس دانے کے پیچھے کے پورے عمل کو فراموش کرنا درست نہیں۔ کہاں چاول اگانے کے مراحل، انھیں خریدنے، بھگونے، ابالنے اور دم پر رکھنے اور پھر ان سب میں وہ احتیاج جس نے یہ دیگ چڑھوائی اور وہ تمام سفر جو اگانے کے ادراک سے ہوتا، ذائقے کی رنگینیوں تک پہنچا اور پکانے کے مختلف طریقوں کی دریافت اور ترقی، ان سب کو ثقافت کی وضاحت میں کیسے نظر انداز کیا جا سکتا ہے۔ دیگ کا دانہ مظہر ہے، کُل ثقافت نہیں۔

اب کچھ مطالب انگریزی لفظ Culture کے بھی جس کے اردو مترادف کے طور پر لفظ ثقافت کا چلن ہوا ہے۔ آکسفورڈ کی کبیر لغت تفصیل سے لفظ کلچر کی وضاحت کرتی ہے: Culture کے معنی میں اولاً کاشت کرنا، دیکھ بھال کرنا شامل تھا، زمانہ آگے بڑھا تو اس میں جانوروں کو پالنے کا عمل بھی شامل ہوا، پھر انسان میں تعلیم و تربیت کے ذریعے بہتری اور نفاست لانے کے معنی بھی کلچر سے مراد لیے جانے لگے اور سائنس میں مصنوعی طریقے سے خوردبینی جانداروں کی پرورش کرنا بھی اس کے مفہوم کا حصہ بن گیا۔ اس لغت میں اطوار کی نشوونما اور ترقی؛ ذہن، ذوق اور آداب کی تربیت، افزائش اور ترقی کے ساتھ ساتھ کلچر کے معنوں میں ایک مخصوص قسم کی دانشورانہ افزائش کا اندراج بھی کیا گیا ہے۔(۹)

اس تعریف سے اندازہ ہوتا ہے کہ مغرب میں لفظ کلچر کسی نہ کسی طرح کاشت کرنے کے عمل سے وابستہ رہا ہے اور اس میں انسانی کاوشوں سے پرورش کرنے اور ذہن و ذوق کی آبیاری کرنے کے مطالب بھی شامل رہے ہیں۔ شعوری عمل سے نباتات یا انسانی ذہن و عمل کی پرورش، پرداخت اور نشوونما کے لیے کی گئی کوششیں، لفظ کلچر کے معنی میں مستعمل ہیں۔ *Webster Encyclopedic Dictionary* میں بھی کاشتکاری کو کلچر کے معنی میں اوّلیت دی گئی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ دانشورانہ ترقی، ذہنی یا مادی تربیت سے آنے والی بہتری، تعلیم، نفاست، ایک گروہِ انسانی کا طرزِ حیات اور آخر میں بیکٹریا اور فنجائی وغیرہ کو مصنوعی طریقے سے اگانے کے عمل کو کلچر کی ذیل میں رکھا گیا ہے۔(۱۰)

باقی باتیں تو آکسفورڈ لغت میں بھی درج ہیں، تاہم اس تعریف میں بشریاتی تصور ثقافت ____ کسی گروہ انسانی کا طرز حیات ____ کو شامل کرنا ایک اہم پیش رفت ہے کیوں کہ محض ذہن یا طرز عمل کی نظم و تربیت اور ادب آداب سکھانا ہی ثقافت نہیں، اس میں ہر انسانی طرز عمل شامل ہے۔ انسانوں کی عام سے عام عادت بھی ثقافت کا بنیادی حصہ ہے، اس لیے ثقافت کو محض فنونِ لطیفہ، ذہنی تربیت یا دانشورانہ ذوق تک محدود نہیں رکھا جا سکتا۔ ثقافت روزمرہ، عامیانہ اور عوامی ہے۔ اسے اعلیٰ طبقے کی چند ایک سرگرمیاں (مشاعرہ، ثقافتی تماشا، مصوری کی نمائش، تحریری ادب کا مطالعہ) سمجھنا اس کے تصور کو بہت محدود کر دینا ہے۔ اس تحدید سے ثقافت مقتدر طبقے کی چند نمائشی سرگرمیوں تک محدود ہو کر رہ جاتی ہے۔ اس رویے پر طنز کرتے ہوئے پال ولس (Paul Willis) نے لکھا ہے:

> ''یہ ہماری زندگی کے بنیادی تضادات میں سے ہے کہ جب ہم اپنے سب سے زیادہ فطری روپ میں ہوتے ہیں، سب سے زیادہ 'روزمرہ' ہوتے ہیں، تو ہم سب سے زیادہ ثقافتی بھی ہوتے ہیں کہ جب ہم ایسے کردار بھارہے ہوں جو بہت زیادہ واضح اور ودیعتی لگیں تو ہم دراصل ایسے کرداروں میں ہوتے ہیں جو ساختہ ہیں، سیکھے ہوئے ہیں اور ناگزیر سے کہیں بڑھ کر ہیں۔''(۱۱)

اس بنیاد پر وہ نتیجہ نکالتا ہے کہ روزمرہ ثقافت کو درسی مطالعات سے باہر رکھنا عقل مندی نہیں۔ وہ صلاح دیتا ہے کہ مقبول ثقافت (Popular Culture) پر اسی وجہ سے توجہ دینا ضروری ہے کہ ہماری زندگیاں روزمرہ میں ہی تعمیر ہو رہی ہیں۔ اس لیے یہ بات قابلِ مطالعہ ہے کہ ثقافت اپنے 'موضوع' کو کس طرح تعمیر کرتی ہے۔ ٹرنر (Turner) نے وضاحت کی ہے کہ ان موضوعات پر توجہ کا مقصد، ان تشکیلات پر سماجی اور سیاسی اثرات کا مطالعہ کرنا ہے۔

انگریزی کی ایک اور معروف لغت کلچر کے مفہوم میں کاشت کے ساتھ اس کے نتیجے کو بھی شامل کرتی ہے۔ اس کے مندرجات میں ذوق، خیالات اور اطوار میں نفاست؛ تہذیب کی ایک قسم؛ ایک سماج کے رویے اور اقدار جیسے مفاہیم بھی کلچر کی ذیل میں دیے گئے ہیں۔(۱۲) اس تعریف کی انفرادیت میں کاشت کرنے کے ساتھ ساتھ اس کے نتائج کو بھی ثقافت میں شامل کرنا ہے، پھر باقی انگریزی لغات کی طرح نفاست کو ثقافت کا اہم عنصر بتاتے ہوئے اقدار اور رویوں کی بات کی گئی ہے۔

لغات کے اس مختصر جائزے کے بعد اب ہم ثقافت کی ان تعریفوں کا جائزہ لیں گے جو اس میں انسانی زندگی اور عمل کے قریب قریب ہر پہلو کو لے آتی ہیں۔ انہیں توضیحی کہا جا سکتا ہے۔ اس ضمن میں سب سے پہلے ای۔ بی۔ ٹیلر کا نام آتا ہے جس نے ثقافت کی وہ تعریف پیش کی جسے بشریات میں مختصراً 'تمام طرز حیات' (Whole way of life) کہا جاتا ہے۔ ٹیلر کے مطابق ثقافت ''وہ پیچیدہ کل ہے جس میں علم، عقیدہ، فن، اخلاقیات، قانون، رواج اور کوئی بھی ایسی صلاحیتیں جو انسان کسی سماج کے فرد کے طور پر حاصل کرتا ہے، شامل ہیں۔''(۱۳) اس تعریف میں انسانی

زندگی کی منظم اور غیر منظم سرگرمیاں، صلاحیتیں اور سماجی افہام و تفہیم کے بعد بننے والے ادارے اور اقدار شامل ہیں۔ جیک ٹیلر نے وضاحت کی ہے کہ اس تعریف سے چند اساسی تصورات نمایاں ہوتے ہیں جنھیں ثقافت کے بنیادی اوصاف قرار دیا جا سکتا ہے۔ ان میں اکتساب، اشتراک، علامت، موافقت اور یگانگت جیسے اجزا شامل ہیں۔ یہ اوصاف ٹیلر کی تعریف کو وہ روپ دیتے ہیں جسے ہم نے توضیحی کہا ہے۔ یہ تعریف انسان کے اکتسابی رویے کو موضوع بناتی ہے؛ انسانوں کے درمیان پائے جانے والے فکری اور عملی اشتراک کا تذکرہ کرتی ہے۔ یہ تذکرہ قانون، اخلاقیات، عقیدہ اور رواج جیسے لفظوں سے ظاہر ہے۔ پھر علم اور فن سے ثقافت کے اس وصف کی نشاندہی ہوتی ہے جسے ثقافت کی علامتی سطح کہا جاتا ہے۔

اسی نوع کی تعریف احتشام حسین نے بھی کی ہے۔ اگرچہ انھوں نے ثقافت کی بجائے اپنی تعریف میں تہذیب کا لفظ استعمال کیا ہے، تاہم اگر یہ بات پیش نظر رہے کہ اردو میں عموماً ثقافت اور تہذیب کو متبادل طور پر استعمال کیا جاتا ہے تو ہمارے لیے یہ گنجائش پیدا ہو جاتی ہے کہ ہم تہذیب کی تعریف کو ثقافت کی وضاحت کے طور پر قبول کر لیں۔ احتشام حسین نے لکھا ہے:

> ''تہذیب ایک ملک کے فنونِ لطیفہ اور فلسفیانہ خیالات، طرزِ معاشرت، مادی ترقی اور زندگی کے متضاد اور متصادم عناصر کو متوازن بنا کر اجتماعی زندگی میں ایک خوشگوار احساس پیدا کرنے سے الگ کوئی چیز نہیں۔''(۱۴)

اس تعریف میں جغرافیائی حد بندی کے ساتھ فنونِ لطیفہ اور فلسفیانہ خیالات کو تہذیب کے عناصر قرار دیا گیا ہے، طرزِ معاشرت اور مادی ترقی کے ساتھ سماجی زندگی میں گروہی تصادم اور افرادی تضادات میں توازن پیدا کرنے کی بات اس تعریف کو ہمہ جہت بنا دیتی ہے۔ پھر احتشام حسین نے بڑی احتیاط سے یہاں 'اجتماعی' کا لفظ رکھا ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ ثقافتی ذرائع پر تمام افراد کے مساوی اختیار کے قائل ہیں۔ حالاں کہ انھوں نے تعریف کا آغاز فنونِ لطیفہ اور فلسفیانہ خیالات جیسے اشرافی عناصر سے کیا، تاہم آخر تک پہنچتے پہنچتے انھوں نے سماج کے تمام طبقات کو ثقافت میں شامل کر لیا ہے اور یہی ان کی تعریف کی خوب صورتی ہے۔

پاکستانی سماجی سائنسدانوں میں احمد حسن دانی کا نام وقیع ہے۔ انھوں نے ثقافت کے مطالعے کے لیے بشریاتی اور آثاریاتی طریقہ کار اپنایا۔ ان کے نزدیک ثقافت انسانی زندگی کا مسلسل ماجرا (Continuous Affair) ہے۔ وہ اس کے تسلسل پر زور دیتے ہیں۔ پاکستانی ثقافت پر اپنے مضامین میں انھوں نے ثقافت کے کہنہ (Archaic) عناصر کی ہم عصر پاکستانی سماج میں موجودگی دکھائی ہے جس کی مدد سے ثابت کیا ہے کہ ثقافت ایک تسلسل ہے۔(۱۵)

ثقافت کی توضیحی تعریف ایس اے رحمان نے بھی کی ہے۔ ان کے مطابق:

''ثقافت سے ہماری مراد یہ ہے کہ یہ ان لوگوں کی پوری زندگی کا بھرپور نمونہ پیش کرتی ہے جو قوم کی حیثیت سے مل جل کر رہتے سہتے ہیں اور جن کو معاشرے میں سرایت کر جانے والا ایک ایسا ہمہ گیر نقطۂ نظر باہم متحد کر دیتا ہے جسے یہ لوگ شعوری طور پر اپناتے یا خاموشی سے قبول کر لیتے ہیں۔''(۱۶)

آگے چل کر رحمان نے ثقافت میں انسانی سرگرمیاں، دل چسپیاں، رسم و رواج، مذہب اور سیاسی اداروں کو شامل کر کے اپنے تصورِ ثقافت کو ہمہ پہلو بنا لیا ہے۔ یہاں لفظ قوم توجہ طلب ہے۔ یہ مضمون اس بحث کا حصہ ہے جو پاکستان کی قومی ثقافت کے ضمن میں چھڑی تھی۔ اس لیے انھوں نے ضروری جانا کہ اسے ثقافت کے تعین میں شامل کیا جائے۔ ان کی تعریف میں دوسری خاص بات جو ثقافت کے باسیوں کو جوڑتی ہے، وہ ہمہ گیر نقطۂ نظر ہے۔ اس طرح وہ اپنی تعریف کو تصوری (Ideational) دائرے میں لے آتے ہیں اسی کو وہ ثقافت کے باسیوں میں سرایت کیا ہوا اور ان کے درمیان قدرِ مشترک یا وجہِ اتحاد تصور کرتے ہیں۔ اس نقطۂ نظر کی مزید وضاحت انھوں نے کر دی کہ کوئی قوم اسے شعوری سطح پر بھی قبول کر سکتی ہے اور یہ بھی ممکن ہے کہ انھوں نے غیر شعوری سطح پر خاموشی سے اسے تسلیم کر لیا ہو۔

ثقافت کا ایک اور توضیحی، اگرچہ قدرے مبہم، تصور ڈاکٹر عبدالسلام خورشید نے پیش کیا ہے: ''ثقافت تین چیزوں سے عبارت ہے، مذہب، تاریخ اور جغرافیہ۔ تین چیزیں اسے نمو بخشتی ہیں دل، دماغ اور دھرتی۔''(۱۷) اس تعریف میں ثقافت کے عینی، زمانی اور مکانی پہلو آ گئے ہیں اور اس کی نشو و ارتقا کے لیے مصنف نے مادی وسائل، ذہنی خلاقی اور جذباتی ہمدردی کو ضروری قرار دیا ہے۔ یوں یہ تصور توضیحی کہا جا سکتا ہے کہ یہ ثقافت کے متنوع دائروں کو گرفت میں لیتا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ اس کی تعمیر و تشکیل کے بنیادی عناصر کا تعین بھی کر دیتا ہے۔ ان عناصر میں سے کچھ وہ ہیں جو انسان پر اثر انداز ہوتے ہیں اور کچھ کا تعلق انسان کی صلاحیتوں سے ہے۔

ثقافت کو ہمہ جہتی انداز میں دیکھنے والے ایک اردو دانشور محمد علی صدیقی ہیں۔ انھوں نے لکھا:

''ثقافت دراصل اس ہمہ جہتی اسلوبِ حیات کا نام ہے جو تجربہ، علم اور معتقدات کے خوب صورت رچاؤ سے جنم لیتی ہے۔ تجربہ کیا ہے؟ تاریخی عمل سے مستنبط پیکرِ روایت ہے۔ علم کیا ہے؟ یہ درونِ ذات سے بیرونِ ذات دیکھنے کا عمل ہے تاکہ وہ سب کچھ جو ہماری ثقافتی زندگی سے باہر سے حاصل کیا جا رہا ہے، ہمارے دائرۂ علم میں آ جائے۔ معتقدات کیا ہیں؟ ایک ایسا آفاقی نظریہ جو دین اور دنیا کو محیط ہے۔''(۱۸)

محمد علی صدیقی نے اولاً ثقافت کو ہمہ جہتی اسلوب کہا ہے جو اس کے بشریاتی تصور سے قریب تر ہے، ثانیاً اس میں تجربہ، علم اور معتقدات کو بنیادی حیثیت دی ہے۔ تجربہ، علم کی وضاحت بھی انھوں نے کر دی ہے کہ اس میں '' روایت شامل ہے جو نسل در نسل کسی انسانی گروہ کو اپنے تاریخی سفر میں حاصل ہوتا ہے۔ یہ تعریف اکتسابی طرزِ عمل کی

وضاحت کرتی ہے جو کسی فرد کو ایک ثقافت کے اندر زندگی کرنے میں آسانی فراہم کرتا ہے۔ محمد علی صدیقی ایک ایسا تصورِ ثقافت پیش کر رہے ہیں جو حدیثِ نبوی ﷺ کے بھی عین مطابق ہے۔ علم کو اپنی گم شدہ میراث سمجھتے ہوئے وہ وضاحت کرتے ہیں کہ اس میں 'اپنی' ثقافت کی قید نہیں، دیگر ثقافتوں سے علمی اخذ و استفادہ کیا جا سکتا ہے۔ اس کے بعد انھوں نے عقیدے کی وضاحت کرتے ہوئے اس کے اہم وصف، ہمہ گیری کو نشان زد کیا ہے۔ سو یہ آفاقی بھی ہے، ہمہ گیر بھی اور دین و دنیا دونوں کو محیط بھی۔ اس تصور میں وہ اکہرا پن شامل نہیں جو سماجی سائنسدانوں میں عموماً مادیت کو واحد قدر قرار دینے سے سامنے آتا ہے۔ یہاں دنیا کے ساتھ ساتھ دین کا تذکرہ بھی کیا گیا ہے۔

قدیم ہندوستانی تہذیب و ثقافت کا تاریخی جائزہ لینے والے ڈی ڈی کوسمبی کے خیال میں ''ثقافت [...] پوری قوم کے ضروری و امتیازی طریقِ حیات'' ہے۔ یہ تصور انھوں نے بشریاتی ماہرین سے لیا ہے۔(۹) اس تعریف میں جہاں پوری قوم کے طرزِ حیات کو ثقافت کہا گیا ہے، وہیں 'امتیازی' کے ذریعے ثقافت کی اس خاص شناخت پر اصرار کیا گیا ہے جو اسے دیگر ثقافتوں سے ممیز کرتی ہے۔ ثقافت کے ہمہ گیر تصور کو اپنانے والوں میں ملک حسن اختر بھی شامل ہیں۔ ان کی رائے میں ثقافت طرزِ زندگی ہے۔ ''اس میں لوگوں کے رہن سہن، سوچ، علوم و فنون، معیشت اور سیاست کے اصول، شاعری اور موسیقی، روایات، مذہبی عقائد، زبان اور رسوم شامل ہیں۔''(۱۰) اس تعریف میں ثقافت کے جن عناصر کا ذکر کیا گیا ہے، ان میں سے کچھ کا تعلق سرگرمیوں اور کچھ کا ذہنی صلاحیتوں سے ہے۔ ان میں کچھ اجتماعی زندگی کے متعلقات اور کچھ صدیوں کے تجربوں کے حاصلات ہیں۔ یوں یہ تعریف بھی ثقافت کو انسانی زندگی کے ہر پہلو پر محیط تصور کرتی ہے۔

ثقافت کی ان تعریفوں کا مجموعی جائزہ لیں تو ان میں قدرِ مشترک وہ ہمہ گیری ہے جس میں انسانی زندگی کے ہر پہلو کو ثقافت کا حصہ قرار دیا گیا ہے، نہ محض ذہنی تربیت کو، نہ معاشرتی رویوں کو اور نہ ہی فنونِ لطیفہ کو۔ یہاں اب کچھ ایسی تعریفیں شامل کی جاتی ہیں جو ثقافت کو 'طرزِ حیات' قرار دیتی ہیں۔ انسان جس طرح زندگی کرتا ہے، جذبات کے اظہار کے لیے جو اسالیب اپناتا ہے اور زندگی کرنے کے جو ڈھنگ وضع کرتا ہے یہ تعریفیں اسے ثقافت مقرر کرتی ہیں۔ ثقافت کا یہ تصور فرد اور سماج کے رشتے کو زیرِ بحث لاتا ہے۔ فرد ثقافت سے کس طرح جڑتا ہے اور ثقافت فرد کے اندر اجتماع سے ہم آہنگی کا کیسے احساس پیدا کرتی ہے، یہ تصور ان امور کو واضح کرتا ہے۔ اس حوالے سے ڈرخائم کو اولیت حاصل ہے جس نے ثقافت میں 'اشتراک' اور 'رواج' کو نشان زد کیا۔ ثقافتی اشتراک اور اس کی رواجی فطرت فرد کو گروہ سے باہم جوڑتی ہے۔ فرد انھی کے ذریعے گروہ سے اپنا تعلق قائم کرتا ہے اور اس کے اندر احساسِ یگانگت پیدا ہوتا ہے۔(۱۱)

اس ضمن میں دوسرا اہم نام روتھ بینی ڈکٹ کا ہے۔ اس کی رائے میں انسان کی احتیاجیں جبلی ہوتی ہیں، تاہم ان کا شعور ثقافتی ہوتا ہے۔ اسی لیے انسان احتیاجیں حیاتیاتی نہیں، ثقافتی بنیادوں پر دائرۂ فہم میں لاتا ہے۔ کوئی ثقافت، کسی جبلی خواہش کی تسکین کے لیے جو رسوم ادا کرتی ہے وہ جسمانی ضرورتوں کے زیر اثر نہیں ہوتیں، اس حقیقت کے زیرِ اثر ہوتی ہیں کہ وہ ثقافت جسمانی ضرورت کے کیا معنی رکھتی ہے۔ انسان ثقافت خود بناتا ہے اور ثقافت کے اندر ہی اپنے طرزِ عمل کا اکتساب اور اس کی عملی صورت تشکیل دیتا ہے۔ روتھ وضاحت کرتی ہے کہ ثقافت کا عمل بعینہٖ گفتگو کو بامعنی بنانے کے عمل کی مانند ہے، دونوں میں 'انتخاب' کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ اس کی رائے میں ثقافت اس انتخاب کے بغیر عملی طور پر صورت پذیر اور ممکن العمل نہیں ہو سکتی۔ دائرۂ کار اور حدود کا یہ تعین ٹھوس صورت اختیار کرنے کے لیے ضروری ہے۔ اس طرح اپنے تجربے کو بامعنی بنانے کا عمل دائرہ کھینچنے کا عمل بن جاتا ہے جو بھلے ہی ثقافت کو محدود کر دے، تاہم اس تحدید کے بغیر تعمیر و تشکیل ممکن نہیں۔ ثقافت اسی طرح فرد کی بے محابہ زندگی کو 'طرزِ عمل' کی تنظیم عطا کرتی ہے جس سے اس کے رویے متعین ہوتے ہیں۔ (۲۲)

ثقافت میں 'طرزِ عمل' کی اہمیت اور فرد کے لیے صحیح، غلط؛ پسندیدہ، ناپسندیدہ کے پیمانوں کی اہمیت اور موجودگی کے ضمن میں میری ڈگلس نے اظہارِ خیال کیا ہے۔ اس حوالے سے وہ 'موقع و محل' کو بنیادی حیثیت دیتی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ اشیا اپنے طور پر پاکیزہ یا غلیظ نہیں ہوتیں، ان کا موقع محل سے ہونا، نا ہونا ان کو پاکیزہ یا غلیظ بناتا ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے وہ جوتے اور مٹی کی مثال دیتی ہے۔ وہ کہتی ہے کہ جوتے میز کے اوپر اور مٹی قالین پر بھدی لگتی ہے جبکہ میز کے نیچے جوتے اور مٹی، باغ میں اپنے موقع پر ہونے کے سبب غلیظ نہیں سمجھے جاتے۔ (۲۳) سو ثقافت فرد کے طرزِ عمل کے لیے جو پیمانے بناتی ہے، وہی اسے زندگی کرنے کے لیے اسالیب مہیا کرتے ہیں اور اس کی پسند، ناپسند کے معیارات بھی اسی سے طے ہوتے ہیں۔

سید عبداللہ تہذیب اور ثقافت کو ہم معنی سمجھتے تھے۔ ان کے تصورِ ثقافت میں طرزِ عمل کو اساسی اہمیت حاصل ہے۔ وہ ثقافت کی بجائے کلچر کے لفظ کو ترجیح دیتے ہیں۔ اس سے ان کی مراد ہے انفرادی و اجتماعی، ذوقی و اخلاقی اور معاشرتی رویے اور اجتماعی عادات۔ ان کے تصور میں طرزِ عمل یا رویے کو ثقافت کہا گیا ہے۔ اس میں فرد اور اجتماع دونوں کے رویے شامل ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ ذوق اور اخلاق دو ایسے پہلو ہیں جنھیں وہ ثقافت کے ضمن میں اہمیت دیتے ہیں۔ ذوق کی تشکیل یا فکری تعین کار سے صرفِ نظر کرتے ہوئے، وہ رویوں کو ثقافت کہتے ہیں۔ ایک لحاظ سے یہ بجا ہے کہ تجزیے کے لیے اسی میں سہولت ہے۔ رویے قابلِ مشاہدہ ہوتے ہیں۔ اس لیے ان کی بنیاد پر تجزیہ کرنے میں آسانی ہے۔ شاید اسی لیے ثقافت کی وضاحت میں رویوں کا تذکرہ کیا گیا ہے۔

اگر ثقافت کے طرزِ عملی تصور کا جائزہ لیا جائے تو اس کے مطابق ثقافت، فرد کے لیے فراہم کیا جانے والا اکتسابی طرزِ حیات ہے۔ یہ کسی انسانی گروہ کا امتیازی وصف بھی ہوتا ہے اور فرد کے لیے اجتماع سے احساسِ قربت اور یگانگت اجاگر کرنے کا ذریعہ بھی۔

ثقافت کو کسی گروہ انسانی کا 'امتیازی وصف' بھی قرار دیا گیا ہے۔ اس تصور میں ثقافت کے ان امتیازی خصائص پر توجہ مرکوز رہتی ہے جو اسے دیگر ثقافتوں سے ممیز کر سکیں۔ اس ذیل میں سٹورٹ ہال کا نام لیا جا سکتا ہے جو ثقافتی مطالعات (Cultural studies) کا اہم نظریہ ساز ہے۔ اس نے ثقافت کو ان روزمرہ سرگرمیوں میں دیکھا ہے جو کسی مخصوص زمان و مکان میں، کسی خاص سماج، طبقے یا گروہِ انسانی کو ظاہر کرتی ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ اس نے ثقافت میں ان عملی نظریات (Practical Ideologies) کو بھی شامل کیا ہے جن کی مدد سے کوئی سماج، طبقہ یا گروہ اپنے وجود کی صورتِ حال کو تجربہ اور اس کی تعبیر کرتا یا اسے سمجھتا ہے۔(۲۴) ہال ثقافت میں روزمرہ تجربے کو اہمیت دیتا ہے اور اسے وہ امتیازی وصف بتاتا ہے جو کسی سماج میں بھی ہو سکتا ہے، کسی طبقے میں بھی اور کسی گروہ انسانی میں بھی۔

اب تک جتنی تعریفیں اوپر درج کی گئی ہیں، وہ کسی نہ کسی صورت قومیت کے تصور سے وابستہ تھیں اور پوری قوم کی ثقافت کو ایک ہی خیال کرتی تھیں۔ ہال نے قوم کے اندر طبقے اور گروہ کی ثقافت کی بات کر کے ایک نیا امکان پیدا کیا ہے اور توجہ دلائی ہے کہ کوئی طبقہ یا انسانی گروہ ایسا بھی ہو سکتا ہے جو کسی قوم یا سماج کے اندر رہتے ہوئے، خود کو دیگر افراد سے ممتاز کرنے کے لیے کچھ مخصوص سرگرمیاں اپنا لے۔ مثلاً نوجوانوں کی ثقافت، مدرسے کی ثقافت، اشرافیہ کی ثقافت۔ اس کے تصور میں زمان و مکان کی اہمیت واضح ہے۔ وہ ثقافت کو افراد کے لیے تجربے کی جولاں گاہ بھی کہہ رہا ہے اور اسے وہ معنوی نظام بھی جس کے ذریعے افرادِ ثقافت اپنی زندگی کی معنویت کو فہم کا حصہ بناتے ہیں اور تعبیر کے عمل سے گزرتے ہیں۔

ماہر عمرانیات بوردیو (Bourdieu) ثقافت کو ایک کھیل (Game) تصور کرتا ہے۔ اس کی رائے میں یہ ایسا کھیل ہے جس میں مختلف طبقات اپنے جمالیاتی تصورات کے فروغ کی کوشش کرتے ہیں، تا آنکہ خود کو دوسرے طبقات سے ممیز کر سکیں۔(۲۵)

بوردیو ثقافت کو ایک کش مکش کے طور پر دیکھ رہا ہے جو مختلف طبقات میں جاری ہے۔ اس کے مطالعات نے یہی ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ مختلف طبقات کس طرح اپنے ثقافتی سرمائے (Cultural Capital) کی مدد سے جسے وہ گھر، سکول اور ماحول سے اکٹھا کرتے ہیں، خود کو دوسروں سے ممیز کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ بوردیو نے اپنی تصنیفات سے یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ اس امتیاز کو پیدا کرنے میں تعلیم اور گھر کی معاشی حالت کو بڑا دخل ہے۔

یوں ثقافت کی تشکیل کے مختلف مراحل، اس کے اہم کردار اور وہ ادارے جو اس کی تعمیر پر خاطر خواہ اثرات مرتب کرتے ہیں، ان کا جائزہ لیا جاسکتا ہے۔ دونوں کے تصورات کا ماحصل یہ ہے کہ ثقافت صرف افراد کو جینا نہیں سکھاتی یا انھیں بنی بنائی زندگی گزارنے پر مجبور نہیں کرتی بلکہ اس کے اندر وہ امکانات ہوتے ہیں جن کی مدد سے افراد اپنی تخلیقی صلاحیتوں، سیاسی یا معاشی وسائل پر اپنے اختیار کے حصول کی کوشش سے، خود اپنی زندگی کو دوسروں سے منفرد بنا سکتے ہیں۔ (۲۶)

اگر ثقافت امتیاز پیدا کرنے والا مظہر ہے تو یہ سوال اہم ہے کہ اس امتیاز میں زبان کا بھی کوئی کردار ہے یا نہیں؟ زبان اور ثقافت دونوں انسانی زندگی کے اہم ترین پہلو ہیں۔ دونوں ایک دوسرے پر اثر انداز بھی ہوتے ہیں اور زبان ثقافت کا مظہر بھی ہے۔ مصطفیٰ بریلوی نے زبان کو وہ آئینہ قرار دیا ہے ''جو کسی قوم کے افکار و خیالات، تہذیب و معاشرت اور عقائد و نظریات پوری طرح منعکس'' کرتا ہے۔ (۲۷)

یہ قدیم تصور ہے جس میں زبان کو ایک شفاف آئینہ سمجھا جاتا تھا جو صرف ایک ذریعہ تھا، اس حقیقت تک پہنچنے یا اسے پہنچانے کا جو بولنے اور سننے والے کا مدعا ہوتی تھی۔ اب جدید لسانی تحقیقات نے ثابت کیا ہے کہ زبان آئینہ نہیں ہے یہ صرف ثقافت کو منعکس نہیں کرتی، اس کو بیان بھی کرتی ہے اور یوں اس کی صورت گری اور حد بندی کا فریضہ بھی انجام دیتی ہے۔ اس لیے زبان آئینہ نہیں تشکیل کار ہے۔ ثقافت کی تعمیر، اس کے مزاج اور نتیجتاً اس کے امتیاز میں زبان کے کردار کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ نصیر احمد ناصر کا اس ضمن میں بیان ہے کہ ہر ثقافت کی اپنی زبان ہوتی ہے۔ اس کے انفراد میں زبان کا کردار ہوتا ہے، اس کا مزاج، اس کی زبان میں نظر آتا ہے۔ ''ہر ثقافتی زبان کی اپنی اصطلاحات، اپنے محاورے اور مجازاتِ بلاغت ہوتے ہیں۔ لہٰذا کسی ثقافت کو سمجھنا اور پھر اس کی زبان اور لب و لہجہ میں بات کرنا ناگزیر ہے''۔ (۲۸) ثقافت کا مزاج اس کی زبان کے محاوروں، لفظوں، اصطلاحوں میں جھلکتا ہے۔ کسی ثقافت کے مطالعے کے لیے بشریاتی ماہرین کو بھی اس کی زبان سیکھنا ضروری ہوتا ہے۔ فیلڈ ریسرچ کے لیے لازمی ہے کہ وہ زیرِ مطالعہ ثقافت میں کم از کم دو برس گزارے۔ یہ وقت اس ثقافت میں رسم و رواج کے مشاہدے میں ہی صرف نہیں ہوتا، وہاں کی زبان سیکھنا بھی محقق کی لازمی شرائط میں شامل ہوتا ہے۔ اس کا بنیادی سبب ہی یہ ہے کہ کوئی ثقافت اپنے تصور کائنات سے لے کر روزمرہ کی عملی ضرورتوں تک ہر بات کو زبان کے اندر تعمیر کرتی ہے۔ اس لیے اس ثقافت تک رسائی کا اہم ترین ذریعہ زبان ہے۔ زبان کی اسی صلاحیت کا اعتراف کرتے ہوئے پال براس نے لکھا تھا کہ انیسویں صدی کے دوسرے نصف میں ہندی تحریک کو کامیاب بنانے کے لیے سیاسی اشرافیہ نے مذہبی، ثقافتی اور لسانی علامتوں کا ایسا مجموعہ تیار کیا تھا جس سے ثقافتی طور پر ایک قوم کا قوام تیار ہو سکے۔ (۲۹) یہ لسانی علامتیں تھیں

جنھوں نے قومی ثقافت کی تشکیل میں حصہ لیا۔ یہ لسانی علامتیں تھیں جنھوں نے ذات پات، علاقے اور معیشت کی بنا پر بکھرے مختلف گروہوں کو ایک قومی ثقافت کا حصہ بنا دیا۔ ثقافت کی تعمیر میں زبان کے کردار، خصوصاً اس کے امتیازی اوصاف کے تعین میں زبان کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

اب ہم ثقافتی اقدار کو اپنی بحث کا حصہ بنائیں گے۔ اقدار کسی ثقافت کا سرمایہ ہیں۔ قدریں، ثقافت کا حاصل ہیں۔ قدریں افراد کو اقدام پر اکساتی اور بعضے اقدامات سے ان کی طبیعت میں ابا پیدا کرتی ہیں۔ محمد مجیب کے نزدیک ثقافتی اقدار دو طرح کا ہوتی ہیں: داخلی اور خارجی۔ داخلی اقدار میں وہ افراد کی ذہنیت، علم، استعداد، احساسات، حوصلوں اور ان اصولوں کو شامل کرتے ہیں جن کی روشنی میں افراد کے باہمی تعلقات متعین ہوتے ہیں، جبکہ خارجی اقدار میں ملک، معاشرتی ادارے، فنون، محنت اور اکتساب کا شوق شامل ہیں۔ یہ دونوں طرح کی اقدار مل کر ثقافت کی تشکیل کرتی ہیں۔ داخلی اقدار افراد کے لیے راستے کا تعین کرتی ہیں، مقاصد کی تجرید کرتی ہیں جبکہ خارجی ان کو عملی صورت دینے کے لیے میدان فراہم کرتی ہیں۔ ملک امکانات کا ایسا جغرافیہ ہوتا ہے جو افراد کو اپنے حوصلوں اور استعداد کے آزمانے کا موقع فراہم کرتا ہے۔ اس کا سیاسی نظام اور معاشرتی ڈھانچہ بھی خارجی اقدار میں شامل ہے جو اختیار اور طاقت کے رشتوں کے تعین میں اہم ہوتا ہے۔ یہ اقدار قائم بالذات نہیں ہوتیں، تبدیلی کے عمل سے گزرتی ہیں، کبھی کسی دوسری قوم سے اختلاط ان میں بدلاؤ پیدا کرتا ہے، کبھی تاریخی اسباب تعمیرِ نو کے لیے حالات پیدا کرتے ہیں۔(۳۰)

احتشام حسین قدروں کو اپنے حاملین کی پہچان قرار دیتے ہیں۔ وہ شعوری تبدیلی کو مادی حالات کی تبدیلی کے زیر اثر سمجھتے ہیں۔ اسی سے جڑا ہوا تصور یہ ہے کہ قدریں جامد نہیں بلکہ تبدیل ہوتی رہتی ہیں۔ احتشام کے تصور میں 'جدوجہد' کا اہم کردار ہے۔ ان کے خیال میں قدریں صدیوں کی تخلیقی اور تعمیری 'جدوجہد' کا نتیجہ ہوتی ہیں۔ اور تبدیلی سے ان کی مراد ارتقا ہے۔ ان کی رائے میں قدریں عموماً خوب سے خوب تر کی جانب سفر کرتی ہیں۔ یوں قدریں تبدیلی کے عمل سے گزرتی ہیں، لیکن ناخوب بتدریج خوب نہیں بنتا، بس سچ کے معانی تبدیل ہو جاتے ہیں۔ ظلم کبھی رحم اور انسان دشمنی کبھی انسان دوستی کہلاتی ہے نہ اس کی جگہ لیتی ہے، صرف اس استثنیٰ کے ساتھ کہ ''عارضی طبقاتی استحصال کے ماتحت ایسا ہو سکتا ہے۔ لیکن وہ کسی قوم کی ارتقائی تہذیبی زندگی سے ہم آہنگ نہ ہوگا۔''(۳۱) قدریں ارتقائی سفر جاری رکھتی ہیں۔ اگر ان میں تعطل آتا بھی ہے تو استحصال کی وجہ سے لیکن اس دوران ابھرنے والا ناخوب، کبھی تہذیبی زندگی سے ہم آہنگ نہیں ہوتا۔ یہ سفر جاری رہتا ہے۔ اعجاز سپرین نے اسی بات کو دوسرے انداز میں مثال کے ذریعے بیان کیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ ثقافت کوئی مردہ گھوڑا نہیں، ''یہ ہر دم رواں پیہم جواں کا عملی اظہار

ہے۔" (۳۲)

اقدار اور ثقافت میں تبدیلی کے اسباب، سید عبداللہ کی نظر میں تین تھے، ۱): نیا مذہبی تجربہ، ۲): غالب قوم کا حملہ، ۳): بااثر اور غالب قوم کے تہذیبی اثرات۔ (۳۳) سید عبداللہ کے یہ نظریات ہندوستان کے تاریخی تناظر اور خصوصاً ان کے ہم عصر پاکستان میں چلنے والے ثقافتی مباحث کے سیاق میں سامنے آئے ہیں۔ وہ مادے کی بجائے شعور کو تبدیلی کی اساس دکھاتے ہیں۔ ہندوستان کی تاریخ میں مذہبی تجربے کی ندرت نے واقعی دیرپا اثرات مرتب کیے ہیں، اس لیے اسے تبدیلی میں بنیاد گزار خیال کرنا اہمیت کا حامل ہے۔ دیگر دو اسباب جو بیان کیے گئے ہیں، ان میں ثقافتی لین دین کا معاملہ یک طرفہ تصور کیا گیا ہے۔ جس طرح سیاست میں طاقت ور اور کمزور کا فرق ہوتا ہے، اس طرح ثقافتی بہاؤ کو طاقت ور سے کمزور کی طرف بہتا ہوا تصور کیا گیا ہے۔ حالانکہ اکبر کی مثال یہ سمجھنے کے لیے کافی تھی کہ ثقافتی لین دین دوطرفہ ہوتا ہے، صرف حاکم ہی محکوموں کے لیے نمونہ نہیں بنتا جس کی سب پیروی کرنے لگتے ہیں، محکوم کی ثقافت میں بھی ایسے عناصر ہوتے ہیں جو غالب کو بھاتے ہیں۔ اکبر کی مقامی ہندوستانیوں میں شادیاں سیاسی ہی نہیں ثقافتی لین دین کی بھی مثال ہیں۔ خود اردو کو دربار میں جگہ دینا، عوامی زبان کو درباری سطح پر قبول کرنا ہے۔ اخیر مغلیہ عہد میں جس طرح اردو زبان اور شاعری کو شاہی ثقافت میں فروغ ملا، اس سے واضح ہو جاتا ہے کہ ثقافتی لین دین محض نزولی ترتیب کا حامل نہیں ہوتا۔

ثقافتی لین دین میں صعودی بہاؤ کی ایک مثال خواتین کے پردے اور زنانہ کی مردانہ سے علیحدگی کی ہے۔ اس مسئلے میں ایک نمایاں تبدیلی اکبر کے دور میں پیدا ہونا شروع ہوئی۔ ہمایوں یا بابر کے عہد تک مختلف کتب میں خواتین کے نام اور ان کے مختلف دعوتوں میں مردوں سے آزادانہ میل جول کے نشانات مل جاتے ہیں۔ لیکن اکبر کے دور سے خواتین کے 'پردے' کا خصوصی اہتمام ملنا شروع ہو جاتا ہے۔ ہربنس مکھیا نے اسے دربار میں راجپوتوں کے بڑھتے ہوئے اثر کا نتیجہ قرار دیا ہے۔ اس نے مثالوں سے ثابت کیا کہ خواتین کے حوالے سے یہ رویہ راجپوتوں میں عہدِ اکبر سے پہلے بھی موجود تھا اور عورت کے پردے اور مردوں سے اس کی علیحدگی کا خاص خیال رکھا جاتا تھا۔ (۳۴)

اردو میں ثقافت کے مباحث سیاسی صورتِ حال سے براہ راست متاثر ہوئے ہیں۔ تقسیم ہند نے بھی اس پر غور کرنے والے پاکستانی دانشوروں کے خیالات کو اپنے اثر میں لیا ہے۔ یہ سلسلہ سماجی اور سیاسی صورتِ حال پر غور کرتے ہوئے اٹھارویں صدی کی مسلم اشرافیہ میں شروع ہوا جس کا تسلسل آج تک محسوس کیا جا سکتا ہے۔ یہ نقطۂ نظر اس مفروضے پر تعمیر کیا گیا ہے کہ سیاست اور سیاسی اقتدار، سماجی و تہذیبی زندگی میں مرکزی حیثیت کے حامل ہوتے ہیں۔ اس لیے اگر کسی سماج کے نظم وضبط کا مطالعہ درکار ہو یا تہذیبی ترقی کا جائزہ لینا مقصود ہو، لکھنے والے کی توجہ سیاسی

حالات اور اقتدار کی مسند پر مرکوز رہتی ہے۔ اس نقطۂ نظر کی نمایاں ترین مثال نذیر احمد کے ناول ابن الوقت کے مرکزی کردار کی اس رائے میں نظر آتی ہے جس کے مطابق کسی قوم کے مہذب ہونے کی نشانی، اس میں سلطنت کا ہونا ہے اور اسی بنیاد پر اُس کی نظروں میں انگریزوں کا وقار نقش ہو جاتا ہے۔(۳۵) اس تصور کی ابتدائی صورتیں اٹھارویں صدی کے دانشوروں میں نظر آتی ہیں، جب مرکزی مغلیہ حکومت کی کمزوری، انھیں اکساتی ہے کہ وہ مرہٹوں کی سرکوبی کے لیے بیرونی حملہ آوروں کو دعوت دیں۔ اس کے بعد سے مسلسل اہلِ دانش کی توجہ اسی بات پر مرکوز ہے کہ کس طرح سیاسی اقتدار کے حصول سے تہذیبی سیادت کی منزل حاصل کی جا سکتی ہے۔ استعماری صورتِ حال میں اور ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کے بعد خاص طور پر ماضی کی ہر اس سیاسی فتح کو پسندیدگی کی نظر سے دیکھا گیا جس سے دیگر اقوام پر برتری ثابت ہو سکتی تھی یا کم از کم حال کی ابتری سے چشم پوشی کے لیے سہارا مل سکتا تھا۔ علاج (Therapy) کے طور پر کارآمد اس نقطۂ نظر کے مضمرات دوررس تھے۔ اس نقطۂ نظر سے متشکل ہونے والا کلامیہ (Discourse) علیحدگی پسند (Exclusivist) تھا اور ہے جس میں تاریخ، مذہب زبان، رسم و رواج اور سب سے بڑھ کر ثقافت کو 'متعین' کرنے اور منفرد بنانے کا سلسلہ شروع ہوا۔ انیسویں صدی میں تعین سازی کا یہ سلسلہ اس قدر ترقی کر گیا کہ اسے 'تعریفوں کا عہد' (Age of Definitions) کہا گیا۔(۳۶) باب کے اس حصے میں تعین سازی کی ایسی ہی کوششوں کا تجزیہ کیا جائے گا۔

اس مقصد کے لیے طریقہ کار تنقیدی اور تعبیری ہوگا۔ تنقیدی سے یہاں مراد وہ مطالعاتی طریق ہے جسے فرینک فرٹ دبستان کے نام سے جانا جاتا ہے۔ اس کی رو سے تحقیق کا کام محض حقائق کی بازیافت نہیں، انھیں انسانی زندگی سے منسلک کرنا، ان کے اثرات کا مطالعہ کرنا اور اس مطالعے سے حاصل ہونے والے نتائج کو انسانوں کے لیے زیادہ سے زیادہ مفید بنانا ہے۔ تعبیری طریقے کی خوبی یہ ہے کہ اس کی مدد سے معنی کی انسانی زندگی میں اہمیت کو نمایاں کیا جا سکتا ہے۔ بجائے ایسی تحقیق کے جو انسانی دنیا اور ادبی متون کے مطالعے سے چند بنیادی اصول اخذ کرے، تعبیری طریقے کی مدد سے معنی کی تشکیل، افزائش اور تبدیلی کے عمل اور اس کی سماجی دنیا میں اہمیت کو سمجھا جا سکتا ہے۔

ثقافتی تبدیلی میں لین دین کے حوالے سے اردو میں اٹھائے جانے والی بحثیں ظاہر کرتی ہیں کہ لکھنے والے عموماً اپنے آپ کو غیر جانبدار نہیں رکھ پائے۔ وہ محقق بعد میں ہیں، کسی مذہب یا وطن کے باشندے پہلے۔ اس عدم احتیاط نے یہ تصور پروان چڑھایا کہ مسلمانوں کا، خصوصاً ہندوستان میں ثقافتی مکالمہ یک طرفہ رہا ہے، اس میں اچھائی کی رو مسلمانوں سے غیر مسلموں کی طرف چلی اور برائی نے غیر مسلموں سے مسلمانوں کی طرف سفر کیا۔ مثلاً ابو اللیث صدیقی اس ضمن میں کہتے ہیں کہ جب عربی مسلمان دوسرے جغرافیائی خطوں میں داخل ہوئے تو وہاں کے لوگوں نے اپنی بہت سی روایات اسلام میں داخل کر دیں۔ جن میں بعض ایسی روایات بھی تھیں جو اُن نظر میں مذہب کے بنیادی

احکامات کے خلاف تھیں۔ ان کے بقول ایسی روایات زیادہ تر تصوف کے نام پر شامل کی گئیں۔(۳۷)

اس نقطہ نظر کے مطابق عرب ایک کامل اور ہم آہنگ ثقافت کے حامل تھے۔ جب اس ثقافت کا دیگر ثقافتوں سے سامنا ہوا تو اس نے بس خرابی ہی سرمول لی۔ اگر ابو اللیث صدیقی کے اس نقطہ نظر کو تسلیم کر لیا جائے تو خود مذہب میں فقہ اور تعبیر و تفسیر کی گنجائش نہیں رہتی۔ پھر ہماری نظر میں صدیقی شاید 'فہم' کے بھی قائل نہ تھے۔ ان کے نزدیک تمام افراد میں کسی تصور کا فہم یکساں رہتا ہے، چہ جائے کہ وہ کسی دوسری قوم سے ملے ملیں۔ کچھ اسی نوعیت کے خیالات امجد علی شاکر کے ہیں۔ وہ جنوبی ایشیائی مسلم ثقافت کے مختلف عناصر کا حوالہ دیتے ہوئے اسے 'ترکیبی مزاج' کی حامل بتاتے ہیں۔ ان کی نظر میں اس ثقافت کی تین بنیادی جہات ہیں: اسلامیت، عربیت اور مقامیت۔ اپنے مضمون میں وہ آگے چل کر اس میں ایرانی، ترکی اور وسط ایشیائی جہات کا اضافہ بھی کر دیتے ہیں۔ اس کے بعد وہ ہندوؤں کی پانچ ایسی بنیادی خصوصیات کا ذکر کرتے ہیں جنھیں ان کے خیال میں مسلمانوں نے اپنا لیا۔ عجیب بات یہ ہے کہ وہ پانچ کی پانچ خصوصیات منفی ہیں: ذات پات کا غیر لچکدار نظام، عورت کی کمتر معاشرتی حیثیت، راجا اور پرجا کا جبر پر استوار رشتہ، راجا کا ماتحت سرداروں کی بیٹیوں کو اپنے حرم میں داخل کرنا اور توہم پرستی۔(۳۸)

ان کے کلامیے میں بھی مسلمان ہندوستانیوں سے بس بری عادتیں اور روایتیں ہی قبول کر رہے ہیں۔ حیرت ہے کہ انھیں ہندوستان میں ایک بھی مثبت خوبی دکھائی نہیں دی۔ ان کے کلامیے کی ایک اور بات مسلمانوں کو غیر ہندوستانی تصور کرنا ہے۔ شاہد حسین رزاقی بھی سیاسی اقتدار اور ثقافتی اثر انگیزی کے درمیان تعلق کو راست سمجھتے ہیں۔ ان کی رائے میں:

> ''حاکم قوم، محکوم قوم پر اور اعلیٰ تہذیب، ادنیٰ تہذیب پر غالب آ جاتی ہے۔ اور اعلیٰ تہذیب والی قوم کے رسم و رواج کی تقلید ہونے لگتی ہے۔ کسی قوم کی تہذیبی برتری اس وقت تک قائم رہتی ہے جب تک اس کے حامل ایک زندہ اور ترقی یافتہ قوم کی حیثیت سے اپنی برتری قائم رکھتے ہیں۔ اور اگر اپنی یہ برتری برقرار نہیں رکھ سکتے تو ان کی تہذیب رو بہ زوال ہو جاتی ہے اور رفتہ رفتہ اس تہذیب میں ادنیٰ تہذیب والی قوم کے رسوم و رواج داخل ہونے لگتے ہیں۔ ہندوستان میں مسلمانوں کی تاریخ سے اس کی بہت واضح مثالیں ملتی ہیں۔''(۳۹)

سیاسی اقتدار اور ثقافتی برتری میں راست تعلق کا یہ مفروضہ کئی اور لکھنے والوں میں نظر آتا ہے۔ ایسی تعبیریں ہندوستان کی تاریخ میں بعض سیاسی واقعات کو اہمیت دیتی ہیں۔ اس تصور کے اولین نقوش شاہ ولی اللہ کے ہاں ملتے ہیں۔ شاہ ولی اللہ اور ان کے ہم خیال گروہ'' کی خواہش تھی کہ اہلِ اسلام کی عظمتِ رفتہ کسی طور لوٹ آئے۔ عظمت رفتہ اور سیاسی اقتدار کو عین تصور کرتے ہوئے، انھوں نے سیاسی اقتدار کی بحالی پر سب سے زیادہ زور دیا۔'' شاہ کی کوششوں کا

مرکز اگرچہ سیاسی عظمتِ رفتہ کا احیا تھا، لیکن علمی اور فکری منطقوں میں ان کی کاوشیں گراں قدر ہیں۔ وحدت الوجود اور وحدت الشہود کو قریب لانے، ان کی ترکیب سے ''برصغیر کے مسلمانوں کے ثانوی گروہوں کے مابین اختلافات کی آگ کو سرد کرنے'' کے ساتھ ساتھ، انھوں نے تصوف کے مختلف گروہوں (قادریہ، چشتیہ، نقشبندیہ اور سہروردیہ) کو بھی ایک لڑی میں پرونے کی کوششیں کیں۔ اسی طرح ''معروضی صورتِ حال میں شیعہ سنی تضاد کو حل کرنا، ہندوستانی مسلمانوں میں قومی یک جہتی اور وحدت پیدا کرنے کی طرف اولین قدم تھا۔'' اپنے سیاسی مکتوبات میں انھوں نے ''سماجی ارتقا کے عمل کو محض الہیاتی یا اخلاقی حوالے سے دیکھنے کی بجائے یہ تصور پیش کیا کہ پیداواری قوتیں، ذرائع اور دولت کی تقسیم اس عمل میں بنیادی کردار ادا کرتی ہیں۔''(۴۰)

یہ بات خصوصی اہمیت کی حامل ہے کہ انیسویں صدی کی استعماری صورتِ حال نے بھی مسلم دانشوروں کی توجہ ثقافت کے سیاسی پہلو کی طرف دلائی۔ فرانسس روبنسن (Francis Robinson) نے اپنی تحقیق میں دکھایا ہے کہ استعماریت کے قیام نے مسلم ذہن کا فکری ارتکاز جہانِ دیگر (Other World) سے جہانِ موجود (This World) کی طرف موڑ دیا۔ اب ایک اہم مسئلہ پیدا ہوا کہ غیر مسلم حکومت کے دور میں اپنی پہچان، علمی روایت اور مسلم سماج کو برقرار کیسے رکھا جا سکتا ہے۔ انیسویں اور بیسویں صدی میں سامنے آنے والی علمی، مذہبی اور سیاسی تحریکوں میں یہ تبدیلی دیکھی جا سکتی ہے، جہاں روزمرہ زندگی کو زیادہ 'مسلمان' بنانے پر توجہ صرف کی جا رہی ہے۔ قوانین، عائلی زندگی، سیاسی تعلقات، سب کا تعلق مادی دنیا سے تھا۔ اب مسلم دانشوروں کے لیے سب سے اہم مسئلہ سماج کی تشکیل کا ابھرا، ان کی تمام تر توجہ اسی بات کی طرف مبذول ہو گئی۔ دیوبند اور علی گڑھ جیسی مختلف اور بعض حالتوں میں متضاد تحریکوں کا اس امر پر اتفاق ہے کہ روزمرہ زندگی میں تبدیلی لائی جائے۔ حالانکہ پہلے مسلم دانشور عموماً جہانِ دیگر (Other World) کے معاملات پر توجہ مرکوز رکھتے تھے، مگر اب ساری توجہ اسی جہان پر ہو گئی۔(۴۱)

یہی روایت سفر کرتی ہوئی ان اردو لکھنے والوں تک پہنچی جو پاکستان کی ثقافت کے بارے تجاویز پیش کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک ثقافت کے عروج کا سوال، سیاسی عروج سے براہِ راست منسلک ہے۔ اگر کوئی گروہ انسانی کسی دوسرے سماج پر سیاسی غالبہ حاصل کر لے تو یہ اس کی تمدنی ترقی کا اظہار ہے اور اگر اس کی سیاسی گرفت کمزور پڑ جائے تو یہ اس گروہ کی ثقافت میں 'زوال' کا مظہر ہے۔ ایسی تحریروں میں سیاسی فتوحات پر توجہ مرکوز رہتی ہے، ثقافتی اشتراک اور تمدنی خصوصیات کے دیگر پہلو یہاں عموماً زیرِ بحث نہیں آتے۔ عربوں کے ہندوستانیوں سے تجارتی تعلقات کا بیان ایسی تحریروں میں کم ملتا ہے یا حوض کی بجائے حاشیے میں جگہ پانے والے جزو کے طور پر شامل ہوتا ہے۔ اس ضمن میں عسکری فتوحات کو مرکزی اہمیت دی جاتی ہے اور ان کے نتیجے میں قائم ہونے والی سلطنتوں کو اسلامی ثقافت کا عروج

قرار دیا جاتا ہے۔ ایسی تحریروں میں مسلمانوں کی پیش کش فاتح کی ہوتی ہے اور مختلف شاہی حکومتوں کو مسلمان کی بجائے اسلامی حکومتیں کہا جاتا ہے۔ اس پر مستزاد کہ مختلف نسلوں، قبائل اور قومیتوں کی طرف سے بنائی گئی متنوع حکومتوں کو واحد روایت اور یگانہ ثقافت تصور کیا جاتا ہے۔ یہ تحریریں تاریخ کو عظیم (ان میں بھی صرف عسکری اور شاہی طبقے سے تعلق رکھنے والے) افراد کی سوانح عمریوں کا مجموعہ سمجھتی ہیں۔ ان سے ثقافت کے جو پہلو برآمد ہوتے ہیں، ان میں بس سیاسی برتری ہی وہ واحد معیار سامنے آتا ہے جو ثقافتی ارتقا اور عمدگی کا ثبوت ٹھہرتا ہے اور اس مسند سے روانگی لامحالہ تہذیبی زوال کا نشان بن کر سامنے آتی ہے۔ ایسی تحریروں میں اساسی اہمیت سیاسی اقتدار کی ہے۔ ثقافت، اس کے من جملہ عناصر، شائستگی، انسانی طرزِ عمل، کوئی بڑا مقصد، سب پس منظر میں چلے جاتے ہیں اور وہ واحد خوبی جس کے گرد ثقافت کی بافت کی وضاحت ہو سکتی ہے، وہ سیاست قرار دی جاتی ہے۔

ثقافت اور ریاست (بمعنی اختیار) میں تعلق کی بابت ایک دوسرا نقطہ نظر بھی موجود ہے۔ اس کے مطابق ثقافت جنگل کے حیوانی قانون کی بجائے عدل و انصاف کی طرف انسانی سفر کی داستان ہے۔ ایک ایسا انسانی گروہ جس میں طاقت ور اور کمزور کے اختیارات یکساں ہوں، ثقافت، اس مثالی سماج کی طرف سفر کی داستان ہے۔ اس نقطہ نظر کا واضح اظہار زبیر رانا کے ہاں ملتا ہے: ''انسان نے فطرت کے اس قانون کی نفی کرتے ہوئے کہ جسے طاقتور کی حکمرانی کا قانون کہا جاتا ہے جو بھی رہن سہن اختیار کیا وہ کلچر یا رہتل ہے۔''(۲۲) اس تعریف میں انسانی مساوات کے لیے کی گئی کوششیں ثقافت قرار پائی ہیں۔ یہاں یہ مفروضہ موجود ہے کہ فطرت طاقت کی حکمرانی کے اصول پر چل رہی ہے۔ ہماری نظر میں یہ تصور انسان کی معنوی دنیا سے تعلق رکھتا ہے۔ فطرت 'توازن' کے اصول پر چلتی ہے اور اس میں کسی کی حکمرانی یا محکومی کا سوال پیدا نہیں ہوتا۔ جانور اپنی اپنی فطرت لے کر پیدا ہوتے ہیں اور وہ اسی کے تحت زندگی بسر کرتے ہیں۔ اس زندگی کے مشاہدے سے 'حکمرانی' کا جو تصور انسان نے اخذ کیا ہے، وہ انسانی تصور ہے جو فطرت کو معنی پہنا کر اسے ثقافتی منطقے میں لے آیا ہے۔ اس تعریف کا دوسرا پہلو قابلِ غور ہے۔ انسانی زندگی میں مساوات کی اہمیت سے انکار کرنا، ظالموں میں نام لکھوانے کے مترادف ہے۔ جب زندگی کا عمومی مشاہدہ کیا جائے تو اس میں انسانوں کے درمیان پائے جانے والی حاکم محکوم کی تقسیم کا مشاہدہ کرنے کے لیے بقراط کے دماغ کی ضرورت نہیں۔ زبیر کی یہ تعریف سیاسی تعبیر سے پیدا ہوئی ہے اور ثقافت کو انھوں نے انسانوں کے مابین اختیار کی کش مکش کے طور پر دیکھا ہے جس کا منتہا وہ 'توازن' ہے جو مثالیت پسندی کا مطمح ہے۔ یوں ہر وہ انسانی کاوش جو جبر اور طاقت کی حکمرانی کے خلاف کی جائے، ثقافت میں شامل ہے۔ اس کوشش کو عملی صورت دینے والے ادارے اور رسم و رواج ثقافت سے علاقہ رکھتے ہیں۔ زبیر کے نزدیک ثقافت ایک مسلسل عمل ہے جو ''تخلیق و تعمیر'' کا ایسا سفر ہے جس میں ''انسان نے

پہلے فطرت کی تخریب کی اور پھر ہر موجود تہذیب کو مسمار کر کے نئی تہذیب و ثقافت'' تعمیر کی۔ یوں ثقافت جبر کے خلاف کی جانے والی جدوجہد کے علاوہ زندگی کو انسانی مساوات کے قریب سے قریب تر کرتے جانے کے مترادف ٹھہرتی ہے اور فطرت کے ایسے تمام قوانین اور نمونوں کی شکستگی کا سامان بھی جو طاقت کی حکمرانی کو بنیاد فراہم کرتے ہیں یا اسے ممکن بنانے میں حصہ لیتے ہیں۔

ثقافت کا ایک تصور وہ بھی ہے جس کے مطابق فنون لطیفہ ہی ثقافت ہے۔ پاکستانی ثقافت کی نمائش، تحفظ اور ترسیل کے لیے قائم کیے گئے ادارے کے مقاصد کی وضاحت کرتے ہوئے، خالد سعید بٹ نے لکھا کہ ساز، آواز اور ادا کے ذریعے ''پاکستانی ثقافت کے حسین وجمیل نقوش متعارف کروانا'' اس کی اہم ذمہ داریاں ہیں۔ سو ثقافتی ادارہ ثقافتی سرگرمیوں کے نام پر فنون لطیفہ کی مختلف صورتوں کو جمع کرتا اور ایسے افراد جو فنون سے وابستہ ہیں ان کی سرپرستی کرتا ہے۔ اسلم انصاری نے اس ادارے سے شائع ہونے والی مضامین کی ایک کتاب میں شامل اپنے مضمون میں ثقافت کے حوالے سے فنون کو خصوصی اہمیت دی ہے۔ ان کے نزدیک ''ثقافت کسی قوم کے تخلیقی عمل کا اجتماعی ظہور ہے جس کے ذریعے انسانوں کے خواب، ان کی آرزوئیں، ان کی تخلیقی امنگیں، ایک خاص پیرایہ اختیار کرتی ہیں۔''(۲۳) اسی مجموعے میں شامل سمندر خان کے مضمون میں بھی کچھ ایسی ہی بات کی گئی ہے: ''ثقافت [...] حسن اور حسین انداز کا نام ہے۔ وہ تہذیب ہے یا تمدن یا فنون ہیں یا رسم و رواج ہیں یہ سب کچھ خدا کے فضل سے ہماری قوم میں موجود ہیں۔''(۲۴) قدرت اللہ فاطمی نے فن اور ثقافت کو کسی قوم کی 'اجتماعی انا' کا خارجی اظہار کہا۔(۲۵) فیض نے فن اور ثقافت میں فرق واضح کرتے ہوئے لکھا کہ فن، ثقافت کے برعکس، سماجی زندگی کا خام مواد نہیں ہے جو افراد سے لاتعلقی میں موجود ہوتا ہے بلکہ ایک شعوری اور برتر تشکیل ہے جسے وہ تخلیق کرتے ہیں اور یہ کہ فن، ثقافت کے برعکس، ایک طرزِ حیات کا عکسِ محض بلکہ ایک حد تک اسے تبدیل کرنے اور اس میں ردوبدل پر بھی قادر ہے۔(۲۶) ثقافت میں حسن اور جمالیات کو خصوصی اہمیت دینے والے اردو دانوں میں نصیر احمد ناصر کا نام اہمیت کا حامل ہے۔ انھوں نے ثقافت کو ''انسان کے جمالیاتی شعور کی بیداری اور اس کی اپنی آرزوئے حسن کو پورا کرنے کی حسین و جمیل کوششوں اور ان کے حاصل کرنے سے عبارت'' بتایا ہے۔ وہ مزید لکھتے ہیں ''حیاتِ انسانی کی حقیقت حسن، اس کی فطرت آرزوئے حسن اور اس کا تقاضا اظہارِ حسن ہے اور انسان کی اپنی اس آرزو کی تکمیل اور تقاضے کی تشفی کرنے کی مساعی جمیل کے حاصل کو ثقافت سے تعبیر کرتے ہیں۔'' اس کے بعد وہ تمام انسانی سرگرمیوں کو کسی نہ کسی طرح آرزوئے حسن اور جمالیات کے ساتھ جوڑ دیتے ہیں۔ اس اعتبار سے ثقافت کل حیاتِ انسانی کو محیط ہوتی ہے۔ لہٰذا کسی قوم کی ثقافت سے مراد اس کے ایمانیات (دینی معتقدات)، افکار جلیلہ و محرکہ، عبادات و مناسک، علمی و حکمیاتی تعلیمیں (جن

کا تعلق حقوق العباد یعنی انسان کے اخلاقی، معاشی اور سیاسی حقوق و مشاغل بشمول قانون اور عدل و انصاف اور رسم و رواج سے ہوتا ہے۔ حیاتِ انسانی کے ان متنوع پہلوؤں کو بیان کرنے کے بعد وہ اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ''ثقافت کسی قوم کا ایک نامیاتی کل (Organic Whole) ہے، اس لیے حقیقی یا سچی ثقافت وہ ہوتی ہے جس کے عناصر ترکیبی میں مکمل ہم آہنگی اور جذب و انجذاب پایا جاتا ہے۔''(۴۷)

وہ تصور جس کا آغاز حسن اور آرزوئے حسن سے ہوا، اس نے آہستہ آہستہ زندگی کے قریب قریب ہر شعبے کو اپنی لپیٹ میں لے لیا اور پھر تصور نامیاتی کل تک آن پہنچا۔ اس کے باوصف، نصیر کے تصور میں 'حسن' ہی وہ مرکزی نکتہ ہے جو ثقافت کی پیدائش و افزائش کی بنیاد ہے، انسان کی سرگرمیاں، اس کے گرد گھومتی ہیں اور ان کا آخری مدعا اسی کا حصول ہے۔ اس لیے ان کے تصور کو بھی فنون کی ذیل میں رکھا جا سکتا ہے۔ فنون اور جمالیاتی تصورِ ثقافت میں یہ بنیادی خامی موجود ہے، یہ محض اظہار کو ثقافت سمجھتا ہے؛ دوسرا یہ تصور اپنی نوعیت میں آثاریاتی ہے۔ کسی تہذیب یا ثقافت کے جو آثار فطرت اور زمانے کی دست برد سے محفوظ رہ جائیں، وہی اپنی ثقافت کا قائم مقام تصور کیے جاتے ہیں؛ پھر یہ کہ ثقافت چند سرگرمیوں تک محدود ہو جاتی ہے، 'روزمرہ' کا پہلو اس سے نکل جاتا ہے، 'عوامی' ہونا اس میں باقی نہیں بچتا کہ عموماً فن کی بات کرتے ہوئے مراد اعلیٰ فن (High Art) ہوتا جس سے اس تصور کا اشرافی پن نمایاں ہوتا ہے۔

اردو میں ثقافت پہ مکالمے کا ایک بڑا حصہ پاکستانی ریاست کی قومی ثقافت کے تصورات سے بحث کرتا ہے۔ ان میں دو نقطہ ہائے نظر غالب ہیں۔ ایک ثقافت میں عقیدے کی اولیت ثابت کرنا چاہتا ہے اور دوسرا جغرافیائی حالات کی اہمیت جتانا چاہتا ہے۔ طوالت کے سبب ان مباحث کا جائزہ یہاں پیش نہیں کیا جا رہا۔ فی الوقت سمجھنے کی بات یہ ہے کہ ثقافت میں عینی پہلو کی اہمیت یوں واضح ہے کہ زندگی کے روزمرہ تجربے میں گہرائی، گیرائی اور ارفعیت اسی سے پیدا ہوتی ہے اور زمینی عناصر اس لیے ضروری ہیں کہ اونچی پتنگ اڑانے کے لیے اس کا زمین سے رشتہ ہونا لازمی ہے: درخت زمین میں پیوست ہو، تو آسمان کی طرف اٹھتا ہے، ثقافت کا بیج زمین سے پھوٹتا اور آسمان کی طرف جاتا ہے، زمین سے اس کا رشتہ منقطع کرنے سے اس کی نشوونما رک جاتی ہے اور سورج کی شعاعیں نہ ہونے سے بھی یہ پھلنا پھولنا بند کر دیتا ہے، سو ثقافت کا پودا مناسب زمین اور دھوپ میں ہی برگ و بار لاتا ہے اور زمین کے لیے جہاں خوراک کی ضرورت ہے، وہیں، آزاد فضا بھی اتنی ہی اہم ہے۔

ثقافت پر جغرافیہ اور عقیدہ ہر دو اثر انداز ہوتے ہیں۔ عقیدہ تصورِ کائنات کو متاثر کرتا ہے اور جغرافیہ روزمرہ تجربے کو۔ ان دونوں کے ملنے سے ہی ثقافت تکمیل حاصل کرتی ہے۔ ثقافت کو ان دو اثر انداز ہونے والے عوامل سے

علیحدہ کر کے دیکھنا اب ہماری بحث کا موضوع ہے۔ یہ وضاحت ہو گئی کہ ثقافت کی تشکیل پر ان دو مظاہر کی اثر اندازی بنیادی اہمیت کی حامل ہے۔ لیکن اصل سوال برقرار رہے گا کہ ثقافت ہے کیا؟ یہ دونوں مظاہر تو اسے بنانے، تبدیل کرنے والے ہیں، ان سے بننے والی تشکیل کیا ہے، اس کی وضاحت ضروری ہے۔

ثقافت کو طرزِ زیست کہا گیا ہے۔ زندگی گزارنے کا ڈھنگ، کسی اجتماع کا اسلوبِ حیات، سماجی رویہ اور اکتسابی طرزِ عمل سب معاشرت کے دائرے ہیں۔ زندگی کرنے کا اسلوب معاشرت ہے، ثقافت نہیں۔ ہم ثقافت کو ہمہ گیر مظہر کہنے کی بجائے اس کا ایک محدود تصور اپنے پیشِ نظر رکھیں گے۔ تجزیاتی اور علمی میدان کی یہ ضرورت ہے کہ اپنے تصور کو واضح کرتے ہوئے اس کی حدود نمایاں کر دی جائیں تا کہ ابہام کی گنجائش کم ہو جائے۔ اس اہتمام کے پیشِ نظر ہم ثقافت کو ایک 'معنوی نظام' قرار دیں گے۔

کلفرڈ گیرٹز کہتا ہے کہ ثقافت معنی کا نظام ہے۔ یہ ایک ایسا جال ہے جسے انسان بُنتے ہیں۔(۲۸) کائنات کو سمجھنے کے لیے بنائے جانے والے تصورات اور ان کی تعبیر میں بروئے کار آنے والی نظر دونوں ثقافت ہیں۔ اس کے مطالعے کے لیے دو طریقے ہو سکتے ہیں، اس نظام کی ساخت کا تجزیہ کرنا اور دوسرا اس نظام کی تعبیر کرنا۔ پہلے میں توجہ نظام کے اندر موجود اصول و ضوابط پر مرکوز رہے گی، دوسرے میں نظام کی اس کے باسیوں کے لیے اہمیت اور معنویت پر ارتکاز کیا جائے گا۔ لزلی وائٹ اول الذکر نقطۂ نظر کی حامی ہے۔ اس نے ثقافت کو ایک خود مکتفی نظام قرار دیا۔ ایک ایسا نظام جس کے اپنے اصول و ضوابط ہیں۔ اس تصور کی رو سے ہر ثقافت ایک نظام ہے، اسے سمجھنے اور اس کا تجزیہ کرنے کے لیے ان اصولوں کو مطالعے کا موضوع بنایا جائے گا۔ وائٹ اس نظام کی تشکیل میں انسانی سرگرمی کی اہمیت کو تسلیم کرنے کے باوجود، مطالعے کے دوران انسانی عمل دخل اور وجود کو اہمیت دینے پر تیار نہیں۔ اس کی نظر میں خود مکتفی نظام ہونے کے سبب، ثقافت کے مطالعے میں اسے منضبط رکھنے والے ضوابط کو نشان زد کرنا، انھیں منظرِ عام پر لانا اور ان کی مدد سے ثقافت کا تجزیہ کرنا اہم ہیں۔ کوئی ثقافت بطور نظام کیوں کر ممکن ہوتی ہے، اس کے بنیادی اصول و ضوابط کون سے ہیں، ان کا آپسی ربط کس نوعیت کا ہوتا ہے؟ یہ اس مطالعے کے اہم سوالات ہیں۔ ایک نظام کے طور پر ثقافت انسان کے طرزِ عمل کو متعین کرتی ہے۔ اس لیے بطور متعینہ توجہ اسی پر مرکوز رہے گی۔ وائٹ نے کروبیر (Kroeber)، لووی (Lowie) اور ڈرخائم (Durkheim) کے حوالے سے ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ انسانوں میں اور انسانوں کے ذریعے تشکیل پانے کے باوصف، ثقافت اپنا وجود خود رکھتی ہے۔ زبان جس طرح اپنے قواعد و ضوابط کی حامل ہے اور اسے استعمال کرنے والے انسانوں سے علیحدہ کر کے بھی، اس کے اپنے ضابطوں پر اس کا تجزیہ کیا جا سکتا ہے، اس طرح ثقافت بھی ایک منضبط نظام ہے جس کا اس کے اپنے اصولوں کی روشنی میں تجزیہ کیا جا سکتا ہے۔

اس تصور ثقافت کے نتیجے میں مطالعہ انسانی زندگی سے بے نیاز ہو جائے گا۔ تنقیدی تصور (Critical Theory) کے نظریہ سازوں کی رائے اس حوالے سے صائب ہے کہ کوئی بھی سماجی مطالعہ محض حقائق سامنے لانے کے لیے نہیں ہونا چاہیے۔ محقق کی ذمہ داری ہے کہ اپنے نتائج کو سماج کے ساتھ اور خصوصاً سماج کے مظلوم طبقات کے ساتھ جوڑ کے دیکھے۔ اس کے علاوہ درج بالا تصور کی روشنی میں ثقافت کو جامد اصولوں پر مبنی نظام تصور کرنا پڑے گا جو طبعی دنیا کی طرح چند بنیادی اصولوں پر اساس رکھتا ہے۔ اس زاویے کے مطابق جس طرح طبعی دنیا غیر تغیر پذیر قوانین کے تحت چل رہی ہے اور سائنس دان کا کام ان کی دریافت ہے، اسی طرح سماجی عالم کا فریضہ اُن اصولوں کی دریافت ہے جن پر ثقافت کی اساس ہے۔ اس تصور کے ساتھ دوسرا مسئلہ یہ ہے کہ اس میں انسانی عمل دخل کا امکان ختم ہو جاتا ہے اور انسان ایک منفعل ہستی بن کر ثقافت سے اثر قبول کرتا اور اس کے اندر زندگی کرتا نظر آتا ہے۔ یہ ثقافتی تشکیل و تعبیر میں انسانی اختیار (Agency) کو کامل نظر انداز کرتا ہے۔ وائٹ نے 'نظام' سے کیا مراد لیا، اسے دیکھتے چلیے: ''نظام سے ہماری مراد اشیا اور واقعات کا وہ مجموعہ ہے جو ایک سالم کل اور ہیئت کے باہمی تعلق اور باہمی انحصار سے جڑے ہوتے ہیں۔'' (۴۹)

وائٹ نے اس کے بعد جو مثالیں دی ہیں، وہ کائناتی مظاہر جیسے مالیکیول، ستاروں اور کہکشاں کی ہیں جن سے ظاہر ہے کہ انھوں نے ثقافتی دنیا کو بھی طبعی دنیا کی مانند کام کرتا ہوا تصور کیا ہے۔ یہ تصور طبعی دنیا کے اصول، ضابطوں اور مطالعاتی طریقہ ہائے کار کو بعینہٖ انسانی دنیا پر منطبق کرنے سے سامنے آیا ہے۔ حالانکہ دونوں دنیاؤں میں فرق فطرت اور ثقافت کا ہے۔ ایک دنیا اگر خود مکتفی نظام ہے تو دوسری انسانی کاوشوں سے متشکل ہوئی ہے۔ اس کی بناوٹ میں انسانی سرگرمیوں کے حصے کو نظر انداز کرنا، انسان کو مجبور محض یا بے شعور تصور کرنا ہے جو اپنی صورتِ حال میں جیے جا رہا ہے۔ جس کا کام ثقافت کے دیے ہوئے کردار، اقدار، رسم و رواج کو محض قبول کرنا ہے اور ثقافتی معنی کے اندر ایک منفعل فہم (Passive learning) حاصل کرنا ہے۔

اس کے مقابلے میں ثقافت کو دیکھنے کا ایک اور زاویہ اسے تاریخ میں معنی کی پیداوار کی عملیدگی (Process) کے طور پر دیکھنا ہے۔ یہ عملیدگی ایک مخصوص سماج اور زمانے میں وقوع پذیر ہو رہی ہے۔ (۵۰) ثقافت کو ایک عمل تصور کرنے سے دو امکانات پیدا ہوتے ہیں۔ ایک تسلسل جس میں تبدیلی کا عنصر موجود ہے، دوسرا انسانی شمولیت۔ یہ عمل زمان و مکان کی حدود میں رونما ہوتا ہے اور انسانی جسم و جاں اس عمل کی رہ گزر ہے۔ انسان اس تاریخی اور سماجی عمل کا ایک لازمی حصہ بن جاتا ہے۔ ثقافت کو معنوی پیداواری عمل کے طور پر قبول کرنا، اس کی صورت گری میں انسانی عمل دخل کا اقرار کرنا ہے۔ اس تصور کے ساتھ حقیقت کو سماجی وضع خیال کرنے کا تصور بھی جڑا ہوا ہے۔ (۵۱) اگر حقیقت کو

زمان و مکان سے ماورا تصور کیا جائے تو پھر ثقافتی معنی بھی کسی سماج یا زمانے کا پابند نہیں رہتا۔ کیوں کہ ثقافتی معنی حقیقت کے تصور سے براہ راست اثر قبول کرتا ہے۔ بلکہ اس کو صورت واقعی دینے کا دارو مدار بہت حد تک حقیقت کے تصور پر ہے۔ یہ بات توجہ طلب ہے۔ حقیقت، انسانی دنیا سے ماورا اگر وجود رکھتی بھی ہے تو انسانی دنیا میں آ کر وہ اس دنیا کا حصہ بن جاتی ہے۔ یوں انسانی دنیا میں موجود حقیقت ثقافتی طور پر تعمیر ہوتی ہے۔ اگر اس تصور کو ایک لمحے کے لیے تسلیم بھی کر لیا جائے کہ 'حقیقت' انسانی دنیا سے الگ اپنا وجود رکھتی ہے تو بھی یہ بات تسلیم کیے بنا چارہ نہیں کہ حقیقت کو انسان اپنی دنیا کے اندر، انسانی زبان میں، انسانی ذہن کے مطابق، سمجھتے ہیں، اس کی تعبیر کرتے ہیں اور اسی انسانی دنیا میں اس حقیقت کو عمل کی صورت میں ڈھالتے ہیں۔ سمجھنے، تعبیر کرنے اور سماج کے اندر عملی صورت دینے کی یہ عملیدگی انسانی دنیا سے تعلق رکھتی ہے۔ یہی وہ عمل ہے جو حقیقت کو سماج اور ثقافت سے جوڑ دیتا ہے۔ خود حقیقت کی دائمی اور خارجی حیثیت پر اصرار کرنے والے یہ بخوبی مشاہدہ کر سکتے ہیں کہ تعبیروں کا تنوع زمانی اور مکانی دونوں سطحیں رکھتا ہے۔ ایک ہی حقیقت کا فہم ایک جغرافیے میں ایک رنگ لے کر سامنے آتا ہے اور دوسرے خطے میں اس کا دوسرا رنگ نمایاں ہوتا ہے۔ اسی طرح ایک زمانے کی تعبیر دوسرے کے لیے زیادہ کارآمد نہیں رہتی۔ حقیقت کا یہ سماجی و ثقافتی تصور ایک اور لحاظ سے بھی اہم ہے۔ اگر حقیقت کو انسانی دنیا سے علیحدہ سمجھا جائے تو انسان ذمہ داری کے احساس سے یکسر آزاد ہو جاتا ہے کہ جو اس سے الگ ہے، اسے متاثر کر سکتی ہے نہ اس کے ذہن و عمل کا حصہ بننے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ اس لیے حقیقت کا سماجی و ثقافتی تصور انسان پر ذمہ داری کے تصور کو مہمیز دیتا ہے۔ کیوں کہ وہ خود حقیقت کی تعمیر میں حصہ لینے والا ہے، اسی لیے اس کے فہم میں پائے جانے والے اوصاف اور اسقام کی ذمہ داری، اسے بدلنے، اصلاح کرنے یا اسے مسترد کرنے کا بوجھ بھی اس کے کندھوں پر آ رہتا ہے۔ یوں فہم کا یہ تصور ذمہ داری کے احساس کو لے کر آتا ہے۔ اس تصور کے ذریعے انسان کے شرف کی وجہ بھی نمایاں ہو جاتی ہے اور اس کے کردار کی خلاقی بھی ابھر کر سامنے آتی ہے۔ اس لیے اس مطالعے میں ہم ثقافت کو سمجھنے کے لیے حقیقت کے سماجی و ثقافتی تصور کو لے کر چلیں گے تا کہ اردو ثقافت کی تعمیر میں اہل اردو کی کاوشوں کا تجزیہ کیا جائے۔

جب حقیقت کو انسانی تشکیل قرار دیا جاتا ہے تو اس سے اگلا سوال علم کا پیدا ہوتا ہے۔ کیا اس حقیقت تک رسائی کے لیے کسی زمان و مکان سے ماورا علم کا امکان ہے؟ اس کا جواب نفی میں ہے۔ انسانی علم کیسا ہی ہو، مجرد ہو، ذہنی یا خیالی وہ سماج کے اندر صورت پذیر ہوتا ہے۔ اس لیے خود آگاہ عمرانیات (Reflexive Sociology) کا مقدمہ یہ ہے کہ علم بھی سماجی تشکیل ہے۔ سائمن سوزین نے لکھا ہے کہ مجرد سے مجرد علم بھی سماج کے اندر سماج کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے۔(۱۰) اس لیے تمام علم سماجی ہے۔ یہ کلیت پسند تصور انسانی خلاقی کو بھی سماجی قرار دیتا ہے۔ یوں خلاق سے خلاق

ذہن بھی سماجی پیداوار قرار پاتا ہے۔ بادی النظر میں یہ تصور کھٹکتا ہے۔ اور اس پر انسانی اختیار کے انکار کا الزام بھی آسانی سے دھرا جا سکتا ہے۔ لیکن کیا واقعی معاملہ اتنا سادہ ہے؟ کیا انسان سماج کے باہر یا ثقافتی معنی کی دنیا سے علیحدہ ہو کر علم کی تخلیق پر قدرت نہیں رکھتا؟ اگر ایسا ہے تو پھر ثقافتی معنی میں تحرک کی اساس کیا ہے؟ کیا یہ تصور وائٹ کے 'ثقافتی نظام' کی مانند تو نہیں جو ثقافت یا سماج پر ضرورت سے زیادہ زور دے کر انسانی تخلیق اور انسان کی ثقافتی معنی کے پیداواری عمل میں کارگر کردار کو یکسر رد کر دیتا ہے۔ سطح پر تو ایسا ہی محسوس ہوتا ہے۔ لیکن اگر انسانی علم کی تشکیل میں زبان کے کردار کو نظر میں رکھا جائے تو واضح ہوگا کہ یہ بات اتنی غلط بھی نہیں۔ زبان سماجی تشکیل ہے، اسی لیے اس کے اندر جنم لینے والا علم بھی سماجی تشکیل ہے۔ یہ زبان کی علامتی قوت ہے جو آفاقیت کا التباس پیدا کرتی ہے اور اسی سے ثقافتی تجربے کی آفاقیت کا راز کھلتا ہے۔(۵۳) عقلِ عامہ (Common Sense)، ثقافتی تجربے کی تخصیص کی حامل ہوتی ہے لیکن زبان کی علامتی قوت، اپنی روزمرہ عمومیت کے بل پر اسے آفاقی بنا دیتی ہے اور تجربے سے گزرنے والا اسے آفاقی سمجھ کر قبول کرتا ہے۔ یہ التباس اس قدر گہرا ہو جاتا ہے کہ ثقافتی دائرے اور فطری دائرے کا فرق مٹ جاتا ہے اور فرد اپنے تجربے کو فطری تصور کرنے لگتا ہے۔ یہی وہ سراب ہے جس میں ہر ثقافت اپنے باسیوں کو مبتلا رکھتی ہے۔ ''روزمرہ موجودگی کا سراب''۔ اس سراب سے ثقافت کی قوت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

معنی کی تخلیق سے ثقافت اپنے باسیوں کے لیے کائنات کا ایک تصور وضع کرتی ہے۔ یہ اس تصورِ حقیقت اور علمیات کا زائیدہ ہوتا ہے جس پر ثقافت یقین رکھتی ہے اور جسے اس کے باسی سچ تسلیم کرتے ہیں اور سچ تک پہنچنے کے ذرائع کا تعین بھی کرتے ہیں۔ یہ تصورِ کائنات ایک ایسا معنوی جال (Web of Meaning) ہے جو فرد کے لیے بنیادی سوالات کے تیار شدہ (Ready Made) جوابات لیے ہوتا ہے۔ یہ خالق، تخلیق، انسان، کائنات، ان کے باہمی رشتوں اور درجہ بندی کی تعبیروں کا حامل ہوتا ہے۔ تصورِ کائنات فرد کے لیے خارجی کائنات کو بامعنی بنانے کے علاوہ، اس کے ساتھ اُس کے رشتے کو بھی واضح کرتا ہے۔ پس تصورِ کائنات ثقافت کی معنوی دنیا میں اہم ترین حیثیت حاصل کر لیتا ہے۔ یہ معنوی دنیا فرد کو 'طرزِ عمل' کے لیے میدان بھی فراہم کرتی ہے اور 'رول' بھی۔ یوں تصورِ کائنات ہی فرد کے طرزِ عمل کا تشکیل کار بن کر ابھرتا ہے۔ کیونکہ فرد اس کی مدد سے اپنی پوزیشن متعین کرتا ہے۔ زندگی کرتے ہوئے، درپیش صورت حال میں، کسی فرد کا صحیح ترین، مثالی، پختہ، ناپختہ اور پسندیدہ، ناپسندیدہ طرزِ عمل کیا ہو سکتا ہے، اس کا تعین تصورِ کائنات ہی کرتا ہے جو ثقافت کا اہم ترین جزو ہے۔ تصورِ کائنات حقیقت کو مقدس یا خطرناک بنا کر ہی محفوظ نہیں رکھتا، اسے سچ بنا کر بھی محفوظ رکھا جاتا ہے۔(۵۴) اس طرح تصورِ کائنات حقیقت کی تشکیل کے ساتھ ساتھ سچ اور جھوٹ کا تعین کار بھی ہوتا ہے۔ یہ تصور ثقافت کے اندر کسی خاص عہد میں بنائی ہوئی حقیقت کو 'سچ' کا رتبہ دلا دیتا ہے۔

ثقافت کے باسیوں کے لیے یہ 'سچ' آفاقی نوعیت کا ہوتا ہے یا کم از کم انھیں ایسا ہی لگتا ہے۔ اس طرح ثقافت ''سچائیوں'' کا ایسا جال تعمیر کرتی ہے جس کے ذریعے افراد اپنے تجربے کی تفہیم و توجیہہ کرتے اور کائنات کے بارے سوالات اور ان کے جوابات تک رسائی حاصل کر لیتے ہیں۔

یہ محض تصوراتی دنیا نہیں ہے، ثقافتی معنی، معنی نما اور نشانات خود کو ثقافتی سرگرمیوں میں ڈھال لیتے ہیں۔ یوں عملی زندگی بھی اس معنوی دنیا کا حصہ بن جاتی ہے۔ اس طرح ثقافت، معاشرتی منطقے کی صورت گری کرتی ہے۔ وہ دنیا جو تصورات کی صورت میں تصورِ کائنات بن کر فرد کے ذہن، علم اور تصورات کو تشکیل دیتی ہے، وہی مختلف سماجی سرگرمیوں میں اپنا اظہار پاتی ہے۔ نتیجے کے طور پر سماجی زندگی ثقافتی معنی کا ایک مظہر بن کر سامنے آتی ہے۔ اس بات کی وضاحت ایک سادہ مثال ہے۔ مسلم تصورِ کائنات میں رسول اللہ ﷺ کی حیثیت وجہِ تخلیق کائنات کی ہے، اسی لیے ان ﷺ کے اس دنیا میں ظہور کے دن کو غیر معمولی حیثیت دی جاتی ہے۔ اس دن کی مناسبت سے ترتیب دی جانے والی سرگرمیاں، اس تصورِ کائنات سے منسلک ہیں۔ اسی لیے ان ﷺ کے ظہور کا دن، وقت اور وصال کا روز اپنی نوعیت میں مخصوص سرگرمیاں لے کر آتے ہیں۔ یہ سرگرمیاں اپنے تصورِ کائنات کی مظہر ہیں۔ ان سرگرمیوں میں علامتی طور پر اس معنوی دنیا کا اظہار مقصود ہوتا ہے جو اس کے عقب میں کام کر رہی ہے۔ مزید وضاحت کے لے انیسویں صدی کے اہم، لیکن تنقیدی مباحثوں میں کم مذکور ناول افسانۂ نادر جہاں سے ایک مثال۔ یہ ناول جس تصورِ کائنات کا اظہار ہے اس کے مطابق کائنات کے ہر ذرے کی تخلیق اور تمام جانداروں کی پیدائش خدا کے حکم سے ہوئی ہے، اُسی کی اجازت اور حکم سے جاندار ایک مقررہ وقت تک دنیا میں بھیجے گئے ہیں۔ اس تصور کی روشنی میں جب کوئی انسان موت کا سامنا کرتا ہے تو اس کے پسماندگان کے لیے یہ تصور نہ صرف موت کی وضاحت بنتا ہے بلکہ اس کے ساتھ ساتھ نقصان کے زیرِ اثر پیدا ہونے والے جذبات کی تشفی بھی بن جاتا ہے۔ ناول کا عمل وبا کے موقعے پر ہونے والی اموات کی یہ تعبیر کرتا ہے کہ جب زندگی خدا کی دی ہوئی ہے، اگر وہ واپس طلب کرے تو اس پر رونا پیٹنا کیا معنی۔ اس لیے نادر جہاں اور اس کی استانی اموات کے موقعے پر جذبات کے بے محابہ اظہار کو ناپسند کرتے ہوئے، یہی صلاح دیتی ہیں کہ اسے خدا کی رضا سمجھا جائے۔(۵۵)

ثقافت ایک معنوی جال ہے جسے انسان تشکیل دیتے ہیں۔ اگر ایسا ہے تو یہاں چند بنیادی سوالات جنم لیتے ہیں جن کا تصفیہ وہ علمی بنیاد مہیا کرتا ہے جس کی بنا پر ناولوں کی ثقافت کا جائزہ لینا ممکن ہو جاتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ اگر ثقافت معنوی جال ہے جسے انسان تشکیل دیتے ہیں تو کیا کسی ثقافت کے تمام باسی اس کی معنوی تشکیل میں حصہ لیتے ہیں یا ان پر مخصوص لوگوں یا گروہوں کا اجارہ ہوتا ہے؟ اس سوال کا جواب دیتے ہوئے ریمنڈ ولیمز (Raymond

(Williams) نے بڑے پتے کی باتیں کی ہیں۔ ولیمز ان دانشوروں میں سے ہے جنھیں مغرب میں ثقافتی مطالعات کا بنیاد گذار قرار دیا جاتا ہے۔ اس کا نقطہ نظر ہے کہ ثقافت عامیانہ ہوتی ہے۔ اس کی تشکیل میں سب گروہ حصہ لیتے ہیں۔ کوئی مخصوص طبقہ یا انسانوں کا کوئی خاص گروہ ایسا نہیں جو معانی اور اقدار کی بناوٹ میں بلا شرکتِ غیرے مصروف ہو۔ وہ وضاحت کرتا ہے کہ اس کی مراد عمومی معنوں میں بھی ہے اور فن اور عقیدے کے خصوصی معنوں میں بھی۔(۲۰) ولیمز معنی کے طبقاتی تصور کا سختی سے ارتداد کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ جو لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ مزدوروں کی کوئی ثقافت نہیں ہوتی، وہ احمق ہیں۔ ہر سماج کی اپنی بناوٹ ہوتی ہے۔ اپنے مقاصد و معانی ہوتے ہیں۔ ان مقاصد اور معنوں تک سب کی رسائی ہوتی ہے۔ اس لیے ثقافتی معنی مشترک ہوتا ہے۔

ولیمز کی یہ بات ثقافتی مطالعات میں ایک نئی طرح تھی۔ اس سے پہلے مغرب میں عموماً اشرافی سرگرمیوں اور ذوق کو ہی ثقافت/تہذیب تصور کیا جاتا تھا۔ اس 'ثقہ مذاق' کی عدم موجودگی کے سبب نچلے طبقوں کو ثقافت سے محروم سمجھا جاتا تھا۔ ولیمز نے ادبی مطالعات میں ثقافت کے بشریاتی تصور___ تمام طرزِ حیات ثقافت___ کو استعمال کیا۔ اس نے ثقافت کے مفہوم میں ہر طرح کے معنیاتی نظام (System of Significance) زبان، ادب اور موسیقی...کو شامل کر لیا۔ یوں ہر وہ انسانی سرگرمی جو معنی خیزی (Signification) کے عمل سے وابستہ تھی، ثقافت قرار پائی۔ ثقافت کی بشریاتی تعریف قبول کر کے ولیمز نے ثقافتی مطالعے میں نئی راہیں کھولیں۔ تصور کی اس توسیع نے ہر انسانی عمل اور ہر انسان کو ثقافت کی تعمیر میں حصے دار بنا دیا۔ یوں طبقاتی اجارے پر ایک زد پڑی اس لیے یہ تصور اس نقطۂ نظر کے مقابلے میں جو 'بہترین خیالات' یا چند نمائندہ سرگرمیوں (مصوری کی نمائش، ادبی مجالس وغیرہ) کو ثقافت سمجھتا تھا، زیادہ مبنی بر مساوات ہے۔

یہاں ایک اہم مسئلہ ثقافتی معنی پر 'اجارے' کا ہے۔ اگر یہ مان لیا جائے کہ ثقافتی معنی مشترک اور عامیانہ ہے تو سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا یہ بات عملی طور پر بھی ثابت شدہ ہے؟ یا ثقافت کے اندر معنی کے کئی درجے موجود ہوتے ہیں؟ دوسرے لفظوں میں ثقافتی معنی کی پیدائش میں سماجی، ثقافتی اور معاشی وسائل پر مقتدرت کا کوئی کردار ہے یا نہیں؟ اگر عمومی سماجی صورت حال کا جائزہ لیا جائے تو سماج میں موجود مختلف طبقات اس بات پر دلیل ہیں کہ معاشی ناہمواری ان کی تشکیل کا بنیادی عنصر ہے۔ یہاں یہ دیکھنا ضروری ہے کہ معنی کی دنیا میں معاشی وسائل پر اختیار کے کیا مضمرات ہیں؟

ولیمز ثقافت کو مکمل سماجی عملیدگی (A Whole Social Process) قرار دیتا ہے۔(۲۲) اس کا یہ قول ثقافت کے عام ہونے کی طرف اشارہ ہے۔ ہر سماجی عمل کو ثقافت میں شامل کرنا اشرافی تصورِ ثقافت پر چوٹ کرنا ہے۔ یہاں یہ

وضاحت بھی کر دینا لازمی ہے کہ اس عمل میں تمام افرادِ ثقافت کے لیے موجود امکانات یکساں نہیں ہوتے۔ اس لیے عملاً سماج میں عدم مساوات، وسائل پر غیر مساوی رسوخ اور نتیجتاً سماجی عمل کو ثقافت میں بدلنے کے غیر معتدل امکانات پروان چڑھتے ہیں۔ جب مفروضے کی سطح پر یہ بات تسلیم کر لی جاتی ہے کہ تمام افراد معنی خیزی کے عمل کا حصہ ہیں تو اس غیر مساوی اجارے پر تنقید اور اس کی تقلیب کے لیے کاوشوں کا امکان پیدا ہوتا ہے۔ اسے تسلیم نہ کرنے کا مطلب، سماج میں کسی قسم کے اجارے اور عدم مساوات کا انکار کرنا ہے۔ یوں ثقافتی تجربے میں اس 'نابرابری' کا مطالعہ ناگزیر ہو جاتا ہے۔

اس تجربے کے لیے مارکسی تنقید 'آئیڈیالوجی' کا تصور سامنے لاتی ہے۔ اس سے کیا مراد ہے؟ ولیمز نے اس کی وضاحت کی ہے کہ اس سے مراد کسی خاص طبقے کی اقدار اور معانی کا نظام ہے جو عموماً اس طبقے کا مظہر یا نمائندہ بن کر سامنے آتے ہیں۔(۵۸) آئیڈیالوجی ثقافت میں کیا کردار ادا کرتی ہے؟ اس کی تعریف میں ہی اس کا کردار متعین ہو جاتا ہے۔ آئیڈیالوجی ایک طبقے کی نمائندہ ہوتی ہے۔ اس کا کام ثقافت میں ایسے معنی پیدا کرنا ہے جو اس طبقے کے مفادات کا تحفظ کریں۔ یہ عمل سماجی اور معنوی ہر دو سطح پر ہوتا ہے۔ اس عمل کو محض مادی سطح تک محدود سمجھنا غلطی ہے۔ آئیڈیالوجی کا تصور معنوی دنیا میں عدم مساوات اور طبقاتی مفادات کی ترویج کو گرفت میں لیتا ہے۔ آئیڈیالوجی ثقافتی وضعوں (Cultural Structures) کو فطری (Natural) بنا کر پیش کرتی ہے۔ یہ زندگی میں عدم مساوات کو معنوی دنیا میں 'حقیقت' اور 'سچ' بنا کر دکھاتی ہے۔ یوں معاشی وسائل پر قبضہ معنوی دنیا میں رسوخ کا ذریعہ بن جاتا ہے۔ اس عمل کو گرامچی نے سیادت (Hegemony) قرار دیا ہے۔ اس نے وضاحت کی کہ سیادت سے مراد مقتدر طبقے کی طرف سے معنوی دنیا میں کی گئی وہ کوششیں ہیں جن کی مدد سے محکوم طبقات کے ذہنوں کو ان کی حاکمیت کے لیے تیار کرتے ہیں۔ محکوم طبقوں کی تسلیم (Consent) سے سیادت کا عمل مکمل ہوتا ہے۔(۵۹) مقتدر طبقات اسی کوشش میں رہتے ہیں کہ ان کی سیادت بنی رہے۔ اس کے لیے طاقت کے ننگے مظاہر تادیر کام نہیں کرتے، سیادت کو طوالت دینے کے لیے ثقافتی حکمت عملیوں کا سہارا لینا ناگزیر ہے۔ ایسی حکمتِ عملی سیادت (Hegemony) ہے جو محکوم طبقوں میں مقتدروں کو اپنا جائز حکمران تسلیم کروا لیتی ہے۔

آئیڈیالوجی کا تعلق اگر تصورات کے منطقے سے ہے تو سیادت عملی تجربے کو اپنی بنیاد بناتی ہے۔ روزمرہ کی عملی صورتِ حال کو اپنے غلبے کے لیے بطور دلیل استعمال کیا جاتا ہے۔ عملی صورتِ حال محکوموں کو مقتدروں کی سیادت قبول کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ ویسے بھی عملی تجربے کا انکار کرنا مشکل ہے، بھلے اس کا فہم غلط ہی ہو، یہی وجہ ہے کہ زندہ تجربے کی حدود سے نکلنا، تصورات کے اثرات سے نکلنے سے کہیں زیادہ مشکل ہوتا ہے۔ روزمرہ تجربے کی ٹھوس مثالیں

سیادت کے کام آتی ہیں۔ عمومی تجربے کی مدد سے وہ آئیڈیالوجی یا معنوی دنیا تیار کی جاتی ہے جس کی بنیاد تو تعبیر ہوتی ہے، تاہم اسے 'حقیقتِ امری' بنا کر دکھایا جاتا ہے۔ اس بنیاد پر ولیمز سیادت کو ایک نوع کی ثقافت کہتا ہے، لیکن یہ ایسی ثقافت ہے جو مخصوص گروہوں کے اقتدار اور مخصوص کی محکومی کو زندہ حقیقت بنا دیتی ہے۔ ایسی ثقافت میں حاکمیت اور محکومی کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ حاکم طبقہ مسلسل اسی کوشش میں مصروف رہتا ہے کہ ان کے اقتدار کو استحکام اور دوام رہے۔ استحکام کے حصول کے لیے تصورات تشکیل دیے جاتے ہیں۔ حالات کو فطری اور ناگزیر بنا کر دکھایا جاتا ہے۔ گرامچی کے نزدیک ایسی سیادت دیرپا اور باریک ہوتی ہے۔

اس بات کی وضاحت مغلیہ عہد کی ثقافت اور ثقافتی استناد سے ہو سکتی ہے۔ اردو میں ثقافت کے مباحث جو پاکستان بننے کے بعد شروع ہوئے، وہ مغلیہ عہد کو ایک ہم آہنگ اور یکساں تہذیب پر مبنی سماج کے روپ میں دکھاتے ہیں۔ یہ نتیجہ حقائق کی ایک خاص تعبیر پر مبنی ہے۔ مغلیہ دور میں ہندوستانی سماج کئی طبقات پر مشتمل تھا۔ ان میں اولین طبقہ ان لوگوں پر مشتمل تھا جو حکومت میں شریک اور اعلیٰ عہدوں پر متمکن تھے۔ وہ جاگیردار کی حیثیت سے پیداوار کے ذرائع پر قابض تھے۔ اس لحاظ سے وہ ''طاقت اور دولت دونوں کے مالک تھے'' اسے اعلیٰ طبقہ کہا جاتا ہے۔ اس طبقے کے علاوہ ہندوستانی سماج متعدد طبقوں میں بٹا ہوا تھا جن میں حکومت کے چھوٹے کارندے اور عمال ایسا گروہ تھا جو طبقۂ اعلیٰ سے براہِ راست منسلک تھا۔ اس کے علاوہ ہنرمندوں اور دستکاروں پر مشتمل ایک طبقہ تھا جو شہروں میں موجود تھا۔ کسان، کاشتکار اور مزدور ادنیٰ طبقے سے متعلق تھے۔ یہ تقسیم معاشی بنیادوں پر تو تھی ہی، ان سب کے رہن سہن، کھانے، لباس، انداز و اطوار اور نشست و برخاست کے آداب میں یکسانیت ڈھونڈ لینا حقائق کے منافی ہے کیوں کہ ''طبقہ اعلیٰ جس ثقافت کا علم بردار تھا، اس کے متحمل طبقہ ادنیٰ کے لوگ نہیں ہو سکتے تھے۔''(۶۰) یہی سبب ہے کہ ثقافتی سرگرمیاں ہوں یا مجلسی ادب آداب یہ طبقے ان معاملات میں مشترک عناصر کے حامل نہ تھے۔ اس طبقاتی فرق نے آئندہ کس طرح اس کو فطری بنا کر پیش کیا؟ اس کی جھلک اس بحث میں دیکھی جا سکتی ہے جس کے مطابق دہلی کی ہر بات، انداز، اسلوب اور قدر ثقہ تھے اور باقی سب کچھ غیر ثقہ۔ اس لیے جب سیاسی عملداری کمزور پڑی اور برتری برقرار نہ رہ سکی تو ثقافتی برتری کے ذریعے اپنی سیادت کو برقرار رکھنے کی کوشش کی گئی۔

شمالی ہندوستان کی اردو دنیا میں اٹھارویں اور انیسویں صدی میں مغلیہ ثقافت یا دربار کی ثقافت کو ہی مستند مانا جاتا تھا۔ یہ ثقافت مستند تھی، اس سے وابستہ افراد مستند تھے، ان کا مسلک، شعری ذوق سب مستند تھا۔ انھیں نمائندہ مسلمان تصور کیا گیا۔ اس لیے وہ 'ہند اسلامی' ثقافت کے نمائندہ قرار پائے۔ ان کی ذاتیں 'اعلیٰ' تھیں، ان کے علمی کارنامے اعلیٰ تھے۔ مقامی آبادی ہندوی تھی۔ اس لیے اگر غور کیا جائے تو ہند اسلامی ترکیب کا مطلب کچھ اس طرح

برآمد ہوتا ہے: ہند= مقامی (ہندو + مسلمان) اور اسلامی ے= غیر ہندوستانی مسلمان، عرب، وسطی ایشیا، ایران اور افغانستان سے آئے ہوئے مسلمان۔ یوں مغلیہ جاگیرداری سے وابستہ افراد ہی اشراف کہلائے اور وہی مستند تھے، اشراف کا یہ تصور بیسویں صدی تک جاری رہا۔ معاشی و سماجی مقتدر ذرائع پر دسترس نے ایسی آئیڈیالوجی تشکیل دی جس کے نتیجے میں سیاسی برتری کے خاتمے کے باوصف، وہی لوگ ثقافتی حکمت عملیوں کے ذریعے سیادت پر براجمان رہے۔ یہی وجہ ہے کہ اودھ کی سرکاری زبان اردو اور یہاں ہندوستانی عناصر جیسے کتھک ڈانس اور ٹھمری موسیقی کو ملنے والا فروغ اشراف کے لیے ناقابل قبول ٹھہرا۔[۲۱] شاید اسی لیے ہر وہ بات جو اودھ سے خاص تھی وہ استناد باہر قرار دی گئی کیوں کہ یہ تو طے تھا کہ معیار دہلی ہے اور مغلیہ سلطنت، اس لیے لکھنوی شاعری ہو یا ثقافت کچھ بھی معیاری نہیں۔

ان مثالوں سے وضاحت ہو جاتی ہے کہ کس طرح طاقت کے مختلف اداروں پر براجمان طبقات اپنی بدلتی صورت حال کے باوجود معنوی منطقے میں اسے مستحکم اور قائم رکھنے کی کوششیں کرتے ہیں۔ ثقافت کے معنوی تصور میں یہ گنجائش موجود ہے کہ اس میں معنی آفرینی کے عمل پر توجہ مرکوز کی جاسکتی ہے۔ اس عمل پر توجہ نہ صرف ثقافت کے اساسی مسائل، حقائق اور تصورات تک رسائی کے حصول کو ممکن بناتی ہے، بلکہ اس کے ذریعے ثقافت میں طاقت کے عمل اور اس کے اثرات کا مطالعہ بھی کیا جا سکتا ہے۔ سیادت کا عمل طاقت کو علامتی دائرہ میں لے کر آنے کا عمل ہے اور یہ دائرہ ثقافتی ہے۔ سماج میں مختلف افراد اپنے مقام کے اعتبار سے مختلف نوعیت اور درجے کی قوت کے حامل ہوتے ہیں۔ سماجی عمل اور معنی آفرینی کے دوران اس مقام کو وسعت دینے، تبدیل کرنے اور ثقافت کے سماجی درجہ بندی میں صعودی تحرک (Ascending Mobility) کے لیے ایک کش مکش جاری رہتی ہے۔ یہ کش مکش سماجی دائرے کے علاوہ ثقافتی دائرے میں بھی مشاہدہ کی جاسکتی ہے۔ اس مسلسل عمل میں کن فیکون کی صدائیں مسلسل بلند ہوتی رہتی ہیں۔ اگر سماج طبقاتی ہے تو ثقافت کا تجزیہ تاریخ کو بنیاد بنا کر کیا جائے گا۔ مارکسی ثقافتی تجزیے میں ثقافت ایک مسلسل عمل کے طور پر تصور کی جاتی ہے جس میں تشکیل کا عمل مختلف گروہوں کے درمیان مخاصمت، مخالفت، اتفاق رائے اور مکالمے کی صورت میں جاری رہتا ہے۔ اس جائزے میں ثقافت کا تاریخی تجزیہ کیا جاتا ہے۔ یعنی ثقافت کو ایک مکمل نظام کی بجائے مسلسل بننے کے عمل میں سوچا جاتا ہے۔ مطالعے کے لیے ثقافتی تبدیلیوں پر نظر رہتی ہے اور تبدیلیوں میں طاقت کے رشتوں میں آنے والے بدلاؤ، سماجی تعلقات کی علامتی دنیا میں نمائندگی اور ان کی تبدیل ہوتی صورتحال کے علامتی دنیا میں نقوش کا جائزہ لیا جاتا ہے۔ یوں ثقافت ایک کشاکش کے طور پر نمایاں ہوتی ہے جو افراد کے درمیان مکالمے اور مناظرے کی صورت پروان چڑھتی ہے۔

ثقافت کے اس مسلسل بننے اور وجود میں آنے کے وصف کی بنیاد پر بھابھا (Homi K. Bhabha) نے اسے

نامکمل گردانا ہے۔ وہ بھی ثقافت کو معنی کے ایک پیداواری عمل کے روپ میں تصور کرتا ہے۔ اس کے خیال میں یہ عمل نامکمل اور ناہموار (Uneven) ہے اور اس ناہمواری میں معنی کے علاوہ اقدار بھی شامل ہیں۔ ان کی تشکیل سماجی بقا کے لیے کیے جانے والے عمل کے دوران ہوتی ہے اور یہ اکثر شمار نہ ہونے والی حاجتوں اور فعلیتوں (Practices) کا مجموعہ ہوتی ہے۔(۶۲) بھابھا کے ہاں ناہمواری سے مراد تہذیبی دنیا میں استعماریت (Colonialism) کے دور میں استعمار کاروں (Colonizer) کی طرف سے معاشی، سماجی اور ثقافتی دنیا میں پیدا کیے گئے افتراقات ہیں۔ جس طرح استعمار کاروں نے دنیا کو دو بڑے قطبین میں بانٹا، ادبی سطح پر نمائندگی میں جس طرح استعمار کار اور استعمار زدہ (Colonized) میں فرق کو بار بار بیان کیا گیا اور مختلف سماجی اور معاشی اداروں پر جس طرح اجارہ داری قائم کی گئی، مابعد نوآبادیاتی تنقید (Postcolonial Criticism) نے اس کلامیے کو چیلنج کیا۔ تاہم عملی طور پر دونوں قطبین میں ایک نمایاں فرق قائم ہو چکا تھا۔ ثقافتی مطالعے میں ناہمواری کا جائزہ لینا بھی اہم ہے کہ اس سے سماجی زندگی کی عملی صورت حال جڑی ہوئی ہے۔ جب اس نامکمل اور مسلسل بنتے ثقافتی عمل کا تجزیہ کیا جائے تو اس کے لیے تعبیر کا طریقہ کارسود مند رہے گا۔ تعبیر، آرتھر آسا برجر کے نزدیک کسی متن سے وابستہ قدر و قیمت کا اطلاق ہے۔(۶۳)

ثقافتی معنی کو ایک مسلسل عمل کے طور پر سمجھنے سے ایک اور گنجائش پیدا ہوتی ہے۔ عمومی تصور کہ زبان اشیا کو نام دینے کا عمل ہے، تحقیقی اعتبار سے رد ہو چکا ہے۔ اس کے نتیجے میں سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا اشیا، عادتوں یا رواجوں میں داخلی طور پر معنی موجود ہوتے ہیں؟ سوسیر کے لسانی تجزیے نے ثابت کیا کہ الفاظ اپنے طور پر معنی نہیں رکھتے بلکہ ان کے آپسی رشتوں سے معنی جنم لیتے ہیں۔ اس سے استنباط کریں تو رواج ہوں یا رسوم، عادتیں ہوں یا اشیا، معانی ان میں داخلی طور پر موجود نہیں ہوتے، یہ سماجی عمل کے دوران تشکیل پاتے ہیں۔(۶۴) یوں ثقافتی معنی کی تعمیر میں انسان کی سماجی زندگی کے کردار کا اثبات بھی ہو جاتا ہے اور کن فیکون کا اقرار بھی۔ کیوں کہ اگر ثقافتی معنی داخلی طور پر موجود ہوں تو سماجی عمل ان کی محض نقل بن کر رہ جاتا ہے۔ اس لیے ثقافتی معنی جہاں سماجی زندگی کو متاثر کرتا ہے، سماجی عمل بھی اس کی تعمیر میں حاصل لیتا ہے۔ یوں سماج جو ثقافت سے قبول کرتا ہے، اسی قرض کو اس کی تعمیر میں حصہ لے کر ایک حد تک چکا بھی دیتا ہے۔

اب تک کی بحث سے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ ثقافت انسانی دنیا سے تعلق رکھتی ہے۔ اس کی تعبیر تاریخی ہوتی ہے اور ایک سماجی منطقے (Social Space) کے اندر، اس کے علاوہ یہ افراد کی خواہشوں اور ان کے معاش اور سیاست پر اختیارات اور بے اختیاری کے عمل سے جڑی ہے۔ اسی لیے ثقافت کو غیر جانبدار کی بجائے نظریاتی سمجھا جانا زیادہ صائب ہے۔(۶۵)

ثقافت ایک مسلسل مکالمہ ہے جس میں فرد جنم لیتا ہے۔ یہ انسان کے اطون کی بجائے اس کے خارج میں موجود ہوتی ہے۔ فرد کے باہر، اس کے اردگرد، سماجی ماحول میں موجود دیگر افراد جو کچھ کر رہے ہوتے ہیں، فرد اس مکالمے کا حصہ بنتا ہے اور وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ایک مبتدی سے ماہر تک کے مراحل سے گزرتا ہے۔ یوں اس ثقافتی مکالمے میں حصہ لے کر اس پر کم یا زیادہ اثر مرتب کرتا ہے۔ ایسا ہی ایک مکالمہ ادب ہے جس کے ذریعے ادیب ثقافت سے اپنا تعلق قائم کرتا ہے۔ ادب ایک آدمی کی نہیں، افراد کی سرگرمی ہے، اس لیے ثقافتی ہے۔

ثقافت کی تشکیل، تعمیل اور ترسیل ہوتی ہے۔(۱۱) ثقافت کی تشکیل علامتوں کے بننے کا عمل ہے۔ اس کے مشاہدے میں اس بات پر توجہ دی جاتی ہے کہ علامتی مظاہر اپنے مخصوص نظام کے اندر کس طور بنتے ہیں، ان کی ترسیل کیوں کر ہوتی ہے، کیسے ان کا محاکمہ کیا جاتا ہے، ان سے اقدار کیوں کر منسوب ہوتی ہیں، یہ کیسے سکھائی جاتی ہیں اور ان کو محفوظ کس طرح بنایا جاتا ہے۔ ادب علامتوں کا ایک نظام ہے اور ثقافت کی طرح یہ بھی بننے، پھیلنے اور محفوظ ہونے کے عمل سے گزرتا ہے۔ ادب ثقافتی معنی کی علامتوں کی ترسیل اور تحفیظ (Preservation) کا ایک ذریعہ ہے۔ یہ اپنی ثقافت کا آئینہ نہیں اس کا تشکیل کار (Producer) ہے۔ افراد اپنے اظہار کے لیے زبان استعمال کرتے ہیں، ادیب بھی اس کے سہارے ثقافتی مکالمے میں حصہ لیتا ہے۔ ثقافت جس تصور کائنات کے ساتھ فرد کی تربیت اور تشکیل کرتی ہے، اسے فرد ادب کی صورت میں واپس لوٹاتا ہے۔ ناول ثقافت کی تشکیل، تعمیل اور ترسیل کو بہ یک وقت دکھانے کی صلاحیت کا حامل ہے۔ ناول معنی کی تخلیق کا ذریعہ تو ہے ہی، یہ تصور کائنات کے نتیجے میں بننے والی سماجی تصویر کو بھی منقش کرتا ہے اور قارئین تک اس کی ترسیل بھی کرتا ہے۔ یوں معنی کی تشکیل، سماجی نقش گری، تفعیل (Practice) اور قارئین تک ترسیل سے ثقافت کے تینوں مراحل مکمل ہو جاتے ہیں۔ ناول ثقافت کے سماجی عمل کو اپنے کرداروں، ان کے تعلقات کی نوعیت اور جن اقدار کو یہ کردار اہمیت دیتے ہیں، ان کی نمائندگی کے ذریعے دکھاتا ہے۔ کردار کا عمل، مکالمہ اور ذہنی حالتیں، یہ وہ ذرائع ہیں جن کی مدد سے ناول ثقافت کے عملی (Practiced) پہلو کو نمایاں کرتا ہے اور اپنی تاثیری قوت کے ذریعے جو ثقافت کے مشترک اور اجتماعی مزاج کی وجہ سے ممکن ہوتی ہے، یہ قارئین پر اثر انداز ہوتا ہے۔ یہ اثر اندازی ترسیل ہے جس میں ثقافت کی منتخب (Selected) تشکیل قارئین تک پہنچتی ہے۔ منتخب اس لیے کہ ناول نگار واقعات، کرداروں، تصورات اور ذہنی صورت احوال کا ایک انتخاب اپنی تحریر میں شامل کرتا ہے۔ یوں ناول ایک مخصوص (Particular) ثقافت کی تعمیر اور ترویج میں حصہ ڈالتا ہے۔

اگر ثقافت ایک انسانی تشکیل ہے تو لامحالہ یہ زمان و مکان کی پابند بھی ہے کہ کوئی انسانی سرگرمی تعینات سے ماورا نہیں۔ سو ثقافتی تشکیل کا ایک زمانہ بھی ہوتا ہے اور جغرافیہ بھی اور دونوں کی تبدیلی اس تشکیل پر اثر ڈالتی ہے۔ اس لیے

معنی کے تشکیلی، تخیلی اور ترسیلی پہلو کا مطالعہ، اقدار کی بغاوت اور بدلاؤ کے جائزہ لینے میں معاون ہے۔ ثقافت جامد نہیں، متحرک ہے، ساکن نہیں، تبدیلی پسند ہے۔ ثقافت میں ہجرت یا مادی تبادلہ ہی تحرک اور تبدیلی کا سبب نہیں بنتا، رسوم گیت، فنون، عبادات اور ادب جیسے علامتی مظاہر کا تبادلہ بھی بنیادی کردار ادا کرتا ہے۔(۱۰)

اردو ناول کا ورود ۱۸۵۷ء کے بعد انگریزی تعلیم، سرکاری کاوشوں، بدلتے ہوئے تصور کائنات، تکنیکی تبدیلیوں (اشاعت) اور عام انسانی زندگی سے دل چسپی لینے والی نئی اصناف (مثلاً اخبار) کے جلو میں ہوا۔ اسے فروغ دینے میں ممالک شمالی و مغربی کے لیفٹیننٹ گورنر ولیم میور اور ناظم تعلیمات عامہ میتھیو کیمپس کی ذاتی دلچسپیوں کا دخل ہے۔ ان دلچسپیوں میں ایسی مفید کتابوں کو انعام دینا جو روزمرہ زندگی کی اُن کے بتائے ہوئے مجوزہ اصولوں کے موافق اصلاح کا کام کریں، انھیں ہزاروں کی تعداد میں خرید کر سکولوں میں بانٹنا، نصاب کا حصہ بنانا، ان کے مصنفین کو انعامات سے نوازنا، جیسی سرگرمیاں شامل ہیں۔ اس کے علاوہ استعماری صورت حال کے سبب اردو میں انگریزی کے توسط سے یورپی ناولوں کی ایک کھیپ ترجمہ ہو کر اردو میں شائع ہونے لگی۔ اردو میں ناول کے نشو و ارتقا میں اس ثقافتی لین دین کا اہم حصہ ہے۔ یہ لین دین آنکھیں بند کر کے منفعل انداز میں نہیں ہوا۔ انگریزی سے اپنے مزاج کے مطابق اور اپنی ادبی روایت کے بخشے ہوئے ذوق کی مناسبت سے ہی یورپی ناولوں کو ترجمہ کرتے ہوئے منتخب کیا گیا ہے۔ ایسے ناول جو گوتھک فضا، اسرار، فوق الانسانی عناصر، مبالغے اور تجسس سے بھر پور تھے (میری کوریلی اور رینالڈز کے ناول) جنھیں ایک حد تک داستان سے اپنے غیر معمولی پن کے سبب مشابہ کہا جا سکتا ہے، انھیں بڑی تعداد میں اردو کا روپ دیا گیا۔(۱۱) یوں ترجمے میں بھی انتخاب کا عمل وقوع پذیر ہوا۔

ناول کو اپنے سے ماقبل افسانوی اصناف (مثنوی، داستان) کی نسبت اشاعت کے ذریعے زیادہ تعداد میں لوگوں تک پہنچنے کا موقع ملا ہے۔(۱۲) تاہم قرات کے لیے خواندگی کی ضرورت اس کے دائرہ اثر کو محدود بھی کر دیتی ہے۔ پھر ہندوستان کی صورتحال میں خاص طور پر یہ تحدید اہم ہے۔ تقسیم سے قبل اردو دنیا میں خواندگی کی شرح حوصلہ افزا نہیں ہے۔ ایسے عالم میں ناول کو 'معنی سازی' کی نمائندہ صنف کے طور پر منتخب کرنے کا کیا جواز ہے۔ اس جواز کو جب یہ دلیل ملتی ہے کہ ہندوستان میں لکھا ہوا لفظ صرف خواندہ آبادی تک نہیں پہنچتا تھا بلکہ خواندہ فرد سے، ناخواندہ افراد لکھے ہوئے کو پڑھوا کر سنتے تھے تو نتیجہ یہ سامنے آتا ہے کہ لکھا ہوا اور چھپا ہوا لفظ صرف خواندہ آبادی پر ہی اپنا اثر نہیں رکھتا، اس کی تاثیر آبادی کے بڑے حصے تک پہنچ رہی تھی۔(۱۳) اصل بات لکھے ہوئے لفظ کو اہمیت ملنا ہے۔ ایک روایتی سماج میں، جہاں روایت اور راوی کو استناد کا درجہ حاصل تھا، انیسویں صدی کے دوران لکھے ہوئے لفظ کو اعتبار ملنا شروع ہوا جس نے آہستہ آہستہ یہ صورتحال اختیار کر لی کہ زبانی اصناف معدوم تو نہ ہوئیں، البتہ مرکزی دھارے

سے نکل ضرور گئیں یا انھیں ادب کی مرکزی رو کا حصہ بنے رہنے کے لیے اپنے مزاج میں نمایاں تبدیلیاں پیدا کرنا پڑیں اور وہ زبانی بن کر نہیں، اشاعت میں آکر ہی اپنی ہستی کو برقرار رکھ سکیں۔

فسانۂ آزاد (۱۸۷۸-۸۳ء) کے قارئین اودھ اخبار کو جو خط لکھتے تھے، ان میں ایسے جملوں کی موجودگی ___ جیسے ایک قاری کا یہ کہنا کہ فسانۂ آزاد کا مطالعہ کرنے کے بعد اب اسے فسانۂ عجائب پھیکا لگتا ہے ___ اس تبدیلی کی طرف اشارہ کرتی ہے جو ناول کے اردو دنیا میں نفوذ سے جنم لے رہی تھی۔ علی گڑھ تحریک کے زیر اثر ادب میں 'نیچر' کی تلاش نے خارجی زندگی اور ادب (خصوصاً ناول) کو قریب کر دیا۔ 'نیچر' سے مراد 'روزمرہ زندگی' قرار پایا۔ 'نیچر' ___ حواس کے ذریعے حاصل ہونے والی معلومات سے دل چسپی ___ ایسا تصور ہے جس کے خدوخال ان مباحث میں بنتے ہوئے دیکھے جا سکتے ہیں، جو اودھ اخبار میں فسانۂ آزاد کے حوالے سے آنے والے خطوط کا حصہ تھے۔ ان میں ناولانہ کرداروں کو حقیقی زندگی کا حصہ سمجھنا، فکشن کے تصور میں تبدیلی کی طرف ایک اہم پیش رفت تھی۔ مثلاً ایک قاری نے سرشار کو لکھا کہ لکھنؤ میں حسن آرا کس جگہ رہتی ہے، وہ اس سے ملنا چاہتا ہے، سرشار گھر کا پتہ بتا دیں۔(۷۱)

زندگی اور ناول کی قربت کا یہ تصور بیسویں صدی کی ناولانہ تنقید کا اہم ترین موضوع رہا "ناول نگار زندگی کے چہرے سے نقاب اٹھاتا ہے۔ زندگی کو دیکھنے کے بعد اسے دوسروں کو دکھانا بھی ناول نگار کا فرض ہے۔"(۷۲)

ناول کی زندگی سے اسی متصورہ قربت کی بنا پر ایم ڈی تاثیر نے لکھا کہ ان کے بچپن میں بزرگ ناول پڑھنے سے انھیں منع کرتے تھے، اس کا سبب ان کے خیال میں وہ اثر انگیزی تھی جو ناول میں زندگی سے قربت کی وجہ سے آتی ہے۔ اس کے مقابلے میں شاعری اپنی لے، آہنگ اور قافیے کی بدولت زندگی سے براہ راست مماثلت کی حامل نہیں ہوتی۔ اسی لیے ناول میں بولا گیا جھوٹ بھی، بہتوں کو سچ سے زیادہ عزیز لگتا ہے اور وہ اس کے فریب میں آ جاتے ہیں۔ اس خوبی کی موجودگی کی بنا پر وہ ناول میں 'جادوگری' اور 'مشابہت سازی' کو اس کی سب سے بڑی قوت قرار دیتے ہیں۔(۷۳)

احتشام حسین نے لکھا: "ادب تہذیبی ارتقا کا ایک جزو بن کر زندگی کی اس کش مکش کو پیش کرتا ہے جو کبھی فرد اور جماعت کی کش مکش کی شکل میں رونما ہوتی ہے، کبھی جماعت اور جماعت کی کش مکش کی شکل میں۔"(۷۴) انسانی سماج میں چل رہی اس دوہری کش مکش کے لیے ادب ایسا میدان ہے جو اس آویزش کے لیے فرد کو ایک امکان فراہم کرتا ہے۔ اس امکان کے ذریعے فرد اور سماج دونوں اپنی آویزش کو منقش کرتے ہیں، اس کو علامتی روپ دے کر، حقیقی صورت حال کی تفہیم کے لیے، اپنا زاویہ نظر اور پوزیشن واضح کرنے کے لیے اور کبھی مستحکم کرنے کے لیے۔ یوں ادب

سماجی کش مکش اور فرد اور جماعت کی کش مکش کا ایک مقام بن جاتا ہے۔ ادب کو نفسیاتی اظہار ماننے والوں کی نظر میں مصنف ادب میں اپنی خیال آرائیوں اور شخصی تصورات کا اظہار کرتا ہے۔ یہ نقطۂ نظر انسانی فطرت کو غیر متبدل جبلتوں کا مجموعہ اور سماجی نظام کو فرد مخالف تصور کرتا ہے جو فرد کی ہر خواہش پر قدغن لگاتا ہے۔ احتشام حسین نے ان دونوں باتوں کی غلطی نشان زد کرتے ہوئے، واضح کیا کہ جو ادیب اپنی ذاتی خواہشات اور افکار کو اجتماع پر لادنا چاہتا ہے، وہ ''تہذیب کی ان قدار کی مخالفت کرتا ہے جسے انسانوں کی عام جد و جہد نے صدیوں کی صبر آزما گھڑیوں کے بعد جنم دیا ہے اور اسے انسان کے مستقبل پر بھروسہ نہیں ہے، بلکہ وہ اس اندھی جبلت کا وکیل ہے جو کبھی نہیں بدلتی۔'' (۵)

اس نقطۂ نظر میں اگر ایک اور دلیل شامل کر دی جائے تو بات شاید مزید واضح ہو جائے۔ ادیب کی ذاتی خواہشوں کی پیدائش میں اس کی جبلتوں کے ساتھ ساتھ ثقافت کی کارفرمائی بھی شامل ہوتی ہے۔ ادیب اپنی زندگی کسی ثقافت کے 'اندر' گزارتا ہے، وہ ثقافت کو سیکھنے اور استعمال کرنے کے عمل سے قبول کرتا ہے، اپنا مدعا زبان کے ذریعے ہی سامنے لاتا ہے۔ زبان اس کی ذاتی تخلیق نہیں، اجتماعی پیداوار (Collective Production) ہے۔ اس پیداوار کے معنوی نظام پر اس کا اجارہ نہیں، وہ اس لسانی قلعے کے اندر، اس کی شرائط، ضوابط اور قواعد کے مطابق عمل کرنے پر مجبور ہے۔ اس لیے اسے اپنی 'جبلی خواہشوں' کا اظہار بھی اسی اجتماع کی پروردہ مشترک اور ہم آہنگ زبان میں رہ کر کرنا پڑتا ہے۔ پھر یہ بھی دیکھنے کی ضرورت ہے کہ اس کی ذاتی خواہشیں اس کے ثقافتی تجربے کا حصہ ہیں۔ ان کے ادراک اور اظہار کی تعمیر میں ثقافتی تصور کائنات اور لسانی طرزِ احساس دونوں کا حصہ ہے، ان کے کردار کو فرد کے اپنی جبلتوں کے ادراک اور انھیں خواہشوں کا روپ دینے اور اظہار کے دائرے میں لانے کے عمل میں جس قدر دخل ہے، اسے جھٹلانا مشکل ہے۔ ادیب کی چاہتوں کے تعین میں جبلتوں کے علاوہ ثقافت بھی اپنا حصہ ڈالتی ہے۔ بچپن میں دی جانے والی تربیت، بڑھتی عمر کے ساتھ ہونے والے ذاتی تجربے، مشاہدے اور لسانی نظام نے مل کر ہی اس کی جبلتوں کو ایک سمت عطا کی ہے۔ یوں فرد ایک ثقافتی تشکیل بن کر سامنے آتا ہے۔ اسے جبر کہیں یا کچھ اور، امرِ واقعہ یہی ہے۔ اس تناظر میں احتشام حسین کا یہ کہنا بجا ہے کہ ''ادب ایک تہذیبی عمل ہے اور تہذیب کا کوئی ادارہ محض فرد کی کاوش کا مرہونِ منت نہیں ہے۔'' (۶)

اگر فرد کی ذات کے تعمیری عمل میں، ثقافت کے کردار کو کچھ دیر کے لیے نظر انداز بھی کر دیا جائے تو اسے کیا کیجیے کہ ادب کا تحریر، اشاعت، ترسیل اور قرات کے عمل سے گزرنا، سب خارجی، مادی دنیا سے تعلق رکھتا ہے، یہاں جبلت کا کوئی کردار نہیں ہوتا نہ باطن اپنے اسرار کے ساتھ موجود ہوتا ہے، یہ عمل سرتاپا مرئی عمل ہے جس کا مشاہدہ ممکن ہے

سے مطالعہ کیا جا سکتا ہے، جس کی تعبیر کرنا امکان میں ہے۔

اردو ناول کے آغاز و ارتقا پر بات کرتے ہوئے، عموماً 'ارتقا' کے لکیری تصور کو نظر میں رکھا جاتا ہے۔ جس کا سفر ہمیشہ بتدریج بہتری کی طرف ہوتا ہے، ہر آخر اپنے اولیٰ سے بہتر تصور کیا جاتا ہے۔ یہ خطِ مستقیم کا سفر تہذیب کے ضمن میں بھی جاری سمجھا جاتا ہے اور اسی مناسبت سے اصناف بھی ارتقا حاصل کرتی رہتی ہیں۔ جو اصناف دیگر صنفوں کے بعد ظہور میں آتی ہیں، انھیں بہتر تصور کیا جاتا ہے۔ اس طرزِ فکر میں ناول تہذیب کے ترقی یافتہ دور میں سامنے آتا ہے۔(۱۰) اس کے مقابلے میں مطالعے کا ایک دوسرا انداز اردو ناول کے آغاز اور مقبولیت کو انیسویں صدی کے سیاسی، معاشی، تکنیکی اور سماجی حالات سے جوڑتا ہے۔ فاروق عثمان نے اٹھارویں صدی کے سیاسی انقلاب کے زیرِ اثر پیدا ہونے والی ثقافتی اور تصوراتی تالیف (Synthesis) کو اہم واقعہ کہا جس نے ماورائیت کی بجائے مادیت کو طرزِ احساس میں بار دیا اور کہانی بھی فوق الانسانی سروکاروں سے نکل کر انسانی دنیا میں آ گئی۔ ان کے خیال میں دوسری اہم وجہ یورپی اقوام سے قربت تھی جس نے ہندوستانیوں کے "ذہنوں میں عقیدت کی جگہ عقلیت، توہمات کی جگہ سائنسی تصورات اور سماجی رسوم کی جگہ اصلاح کا رجحان پیدا کیا۔" یہاں شمیم حنفی کی رائے بھی اہمیت کی حامل ہے جس کے مطابق "ہر ادبی اور تہذیبی روایت کی روح ایک مخصوص علاقے اور معاشرے کی صدیوں کی تاریخ کا ترکہ ہوتی ہے۔"(۱۱) ویسے تو یورپی اقوام سے سامنا بھی بڑے پیمانے پر سیاسی تبدیلی کی وجہ سے ہی ممکن ہوا تھا اور سیاسی نظام کی تبدیلی نے ہی ثقافتی مکالمے اور اثر و نفوذ کے لیے راہ رہموار کی تھی، لیکن اس مکالمے کو یک طرفہ اور محض اکتسابی سمجھنا، اس کی پیچیدگی کو سادگی تصور کرنا ہے۔ مظفر عباس نے اردو میں ناول کے آغاز و ارتقا کو انیسویں صدی میں آنے والی تعلیم عامہ، سائنسی طرزِ فکر، سرسید تحریک، اخبارات کی اشاعت اور علمی انجمنوں کے کردار سے جوڑا ہے۔(۱۲) ہماری نظر میں ناول کا ورود ثقافتی مکالمے کی ایک صورت ہے۔ اس صورت نے بہ یک وقت کئی بیانیوں کو فروغ دیا۔

بطور معنوی نظام، ثقافت مسلسل بننے کے عمل سے گزرتی ہے۔ تحرک (Mobility) اور تکثیر (Multiplicity) اس کے دو بنیادی اوصاف ہیں، خاص طور پر اس سماج میں جہاں ایسا یکتا تصورِ کائنات موجود نہ ہو جو تمام افراد ثقافت اور گروہوں کو یکسانیت عطا کر سکے، وہاں ثقافتی تنوع، گروہی رنگا رنگی اور نقطہ ہائے نظر کی کثرت میں موجود ہوتی ہے۔ ادبی اصناف میں سے ناول کی یہ بنیادی خوبی ہے کہ وہ کثیر آوازی (Polyphony) کو اپنی گھٹی میں لیے پیدا ہوا ہے۔ سماج میں موجود مختلف نقطہ ہائے نظر کی بوقلمونی کو اپنے اختلافات اور تضادات سمیت سامنے لانا اس کا ایک اہم وصف ہے۔ دنیا بھر میں اس کی مقبولیت اور پھیلاؤ کا بنیادی سبب اس کی یہی کثیر بیانیوں (Multi Nerrativity) کی خوبی ہے جو ہر ثقافت کے رنگ میں ڈھلنے اور اس کے طرزِ احساس کے مطابق ہیئت اختیار کرنے کے امکان کو حقیقت میں

بدل دیتی ہے۔ ناول کی فطرت میں کسی مہابیانیے (Meta Narrative) کا شارح بننا نہیں ہے، یہ نشاۃ الثانیہ یا مغربی جدیدیت کا دم چھلا لگائے مختلف براعظموں میں قدم پسارے اونگھتا نہیں رہا، اس نے جیسا دیس، ویسا بھیس کو اپنا شعار بنائے رکھا اور دیس دیس کے مقامی مواد سے سمجھوتہ کیا۔(۸۰) اسرار، طلسم، جاتک قصوں، تاریخی فسانوں اور اکہری حقیقت پسندی کے ساتھ ساتھ، ماورائی حقیقتوں، خشک فلسفوں، نفسیاتی اور باطنی پیچیدگیوں کو اپنے اندر سموئے، ناول اپنا سفر جاری رکھے ہوئے ہے۔ اسی فطرت نے اردو ادیبوں کے لیے یہ ممکن بنایا کہ وہ انیسویں صدی میں سیاسی ہار، استعماری تعلیم اور روز مرہ کے بنتے بگڑتے معاشی تعلقات کی رخنہ اندازیوں کی وجہ سے تبدیل ہوتے تصورِ کائنات میں تبدیلی کو متشکل کرنے کے لیے ناول کی صنف کو نئی نئی ہیئتوں میں ڈھالیں۔ ناول نے انھیں اپنی صورتِ احوال کو بیانیے میں ڈھال کر سمجھنے اور اس سے جوجھنے کا موقع فراہم کیا۔ ناول ثقافتی معنی کی کثرت کو گرفت میں لینے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ وہ افراد کی انفرادیت کو سامنے لاتا ہے اور عقائد و تصورات کے تنوع کو قبول کرتا ہے۔

ہندوستانی اور یورپی ناول میں فرق واضح کرنے کے دوران میناکشی مکھرجی نے ایک اہم حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے کہ ہندوستانی سماج، یورپی سماج کی طرح فرد کی آزادی اور انفرادیت کا نمونہ نہیں تھا۔ یہاں انیسویں صدی میں فرد اپنے سماج سے علیحدہ ہو کر، تصورِ کائنات تشکیل نہیں دیتا تھا نہ وہ انتہائی 'ذاتی' نوعیت کے خیالات کو حقیقت کا درجہ دیتا تھا۔ اس کے لیے ابھی تک حقیقت اجتماعی ہی تھی۔ سو ہندوستانی ناول (اردو ناول جس کی ایک مثال ہے) روایت پسند سماج میں پروان چڑھا، جہاں فرد، انفرادیت کے کھلے عام اظہار کی بجائے، رواجوں، رسوم، خاندان، قبیلے اور ذات برادری میں جی رہا تھا۔ اس کی پہچان بہت حد تک اجتماعی تھی۔(۸۱) اردو ناول اس اجتماعی شناخت کو ہی تشکیل دے رہا تھا، اسے ناول نگار کے ذاتی خیالات کا چربہ نہیں سمجھا جا سکتا۔ اپنی ثقافت کی اجتماعی شناخت اور طرزِ اظہار کو ناول اپنی ہیئت میں ڈھال رہا تھا۔ ابتدائی اردو ناول کے کرداروں پر جو عموماً ٹائپ اور اکہرے ہونے کا الزام دھرا جاتا ہے، اس 'خرابی' کی وجہ ہماری نظر میں یہی اجتماعی شناخت ہے جو فرد سے ایک مخصوص 'جوہر' کا مطالبہ کرتی ہے۔ یہ البتہ یاد رہے کہ اردو ناول کے ابتدائی نمونوں کے یہ اکہرے اور جامد بتائے گئے کردار اتنے بھی جامد نہیں کہ ان میں زندگی کی 'رمق' ہی دکھائی نہ دے اور وہ کاٹھ کے پتلے لگیں۔ ان میں اپنی 'ثقافتی جوہریت' (Cultural essentiality) کے باوصف کہیں کہیں انفرادیت اور نئی شناخت کی طرف سفر کا اشارہ ملتا ہے۔ اجتماعی شناخت کو نبھانے کے باوجود فرد کے اندر چل رہی ہل چل جو اس کے سماج سے عدم اطمینان اور اپنی انفرادیت کو پا لینے کی کش مکش سے ابھرتی ہے، وہ ان کرداروں میں مشاہدہ کی جا سکتی ہے۔

اردو ناول کے مطالعے میں ہم اس تصور کو پیشِ نظر رکھیں گے کہ آرٹ ایک مخصوص طرزِ احساس میں جنم لیتا ہے؛

طرز احساس کا یہ اختصاص ثقافت کی وجہ سے ہوتا جو معنی کا ایک نظام ہے جس میں ہر لحظہ تخلیق وفنا کا سلسلہ چلتا رہتا ہے۔ آرٹ جمالیات سے علاقہ رکھتا ہے اور رنگوں، لفظوں، آوازوں اور نقوش کے تناسب وہم آہنگی اور ترتیب کو مد نظر رکھنے کے باوصف، مخصوص طرز احساس میں ہی جنم لیتا ہے، اس طرز احساس کی تشکیل میں پوری زندگی شامل ہوتی ہے۔ اس لیے آرٹ کے تجزیے میں جمالیات کی اہمیت کے باوجود اور اس میں آفاقی عناصر کی موجودگی کے باوصف، اسے پیدا کرنے والی ثقافت کو نظر انداز کرنا، اس کی تفہیم میں کئی طرح کے خلا پیدا کر سکتا ہے۔ (۸۲)

ثقافت یا اجتماعی زندگی اور فن میں تعلق معنوی دائرے میں ہوتا ہے۔ وہ علامتیں جو ادب یا دیگر فنون میں موجود ہوں اور باہم مل کر ایک معنوی نظام تشکیل دیں، ان کا باہمی تعلق میکانکی نہیں، تصوراتی (Ideational) ہوتا ہے۔ فن میں ہیئت اور مواد کی یکتائی ایک ثقافتی کامیابی ہے۔ اردو ناول کا سفر اس یکتائی کی تلاش ہے، اس کے مطالعے میں اسی یکتائی، معنوی نظام، اس کی علامتوں اور ان کے باہمی تعلق کو تلاش کرنے کی کوشش کی جائے گی۔ کوشش ہوگی کہ عملی زندگی سے جڑے مسائل، ثقافتی علامتوں میں جس معنوی دنیا کو منقش کرتے ہیں، اس کا فہم حاصل کیا جائے۔ ان کے مجموعے سے بننے والی 'اجتماعی تصویر' کو نمایاں کیا جائے۔ خالق، مخلوق کے رشتوں سے لے کر روزمرہ کے گروہی، طبقاتی، صنفی رشتوں تک کے عمل کو اردو ناول نے کیسے منقش کیا ہے، اسے دیکھا جائے، تجزیہ کیا جائے اور اس کے فہم سے اپنی موجودہ صورتحال کی تعبیر کی جائے۔ تاکہ اس فہم سے واضح ہو کہ جس راستے سے اردو دنیا گزری تھی، اُس کا کتنا کچھ اب بھی اس کے ساتھ، تجربے اور روایت کی صورت میں موجود ہے۔ یہ سمجھنا اہمیت کا حامل ہے کہ روایت کا سفر رک گیا یا چل رہا ہے، ثقافت کے باقی ماندہ عناصر کا آج کی ثقافت میں کتنا حصہ ہے اور ناول نے اس حصے کو کس طرح محفوظ کیا، کیسے اس کی ترسیل کا ذریعہ بنا اور ہماری تربیت کا بھی۔

حوالہ جات وحواشی

۱۔ سوزین کے لینگر، فلسفے کا نیا آہنگ، مترجمہ محمد بشیر ڈار (لاہور: شیش محل کتاب گھر، ۱۹۶۲ء)؛ مشتاق وانی کی نظر میں بھی انسان تہذیب وتمدن کے جوہر کی بنیاد پر ہی جانوروں سے تفوق کا حامل ہے۔ مشتاق احمد وانی، ڈاکٹر، تقسیم کے بعد اردو ناول میں تہذیبی بحران (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۷ء)، ص۲۳۔

2. Rosamund Billington, S. Strawbridge, L. Greensides & A. Fitzsimons, eds. *Culture and Society: A Sociology of Culture* (London: Macmillan Education, 1991), p3.

۳۔ تفصیل کے لیے دیکھیں درج ذیل لغات:

مرزا مقبول بیگ بدخشانی، اردو لغت (لاہور: اردو سائنس بورڈ، ۱۹۸۸ء [۱۹۶۹ء])، ص۱۳۳۔؛ مولوی فیروز الدین، فیروز اللغات (لاہور: فیروز سنز، س ن)، ص۴۳۷۔؛ فضل الٰہی عارف، نظر ثانی ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان، فرہنگِ کاروان (لاہور: مکتبۂ کارواں، س۔ن)، ص۲۳۴۔؛ وارث سرہندی، علمی اردو لغت (لاہور: علمی کتاب خانہ، ۱۹۷۶ء)، ص۵۱۶؛ ذوالفقار احمد تابش، اعجاز اللغات (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۵ء)، ص۲۲۹۔؛ اردو میں ایسی لغات بھی ہیں جن میں ثقافت کا لفظ شامل نہیں جیسے: سید احمد دہلوی، فرہنگ آصفیہ، جلد دوم، طبع عکسی، بار چہارم (لاہور: اردو سائنس بورڈ، ۲۰۰۳ء)؛ مولوی نور الحسن، نور اللغات (اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۱۹۷۶ء)

۴۔ مہذب لکھنوی، مہذب اللغات، جلد سوم (لکھنؤ: نظامی پریس، س ن)، ص۳۳۴۔

۵۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری، رافع اللغات (لاہور: الفیصل، ۲۰۰۵ء)، ص۲۵۸۔

۶۔ فضل الٰہی عارف، ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان، فرہنگِ کاروان، ص۲۳۴۔

۷۔ مولوی فیروز الدین، فیروز اللغات، ص۴۳۷۔؛

وارث سرہندی، اضافے اخلاق احمد دہلوی واشفاق انور، قاموسِ مترادفات (لاہور: اردو سائنس بورڈ، ۱۹۸۶ء)، ص۳۵۰۔

۸۔ اردو لغت تاریخی اصول پر، جلد۶ (کراچی: ترقی اردو بورڈ، ۲۰۰۰ء)، ص۳۲۰۔

9. *Oxford English Dictionary* Vol.3 (Oxford: Clarendon Press, 1978), p1247-8.

10. *The New Webster Encyclopedic Dictionary of the English Language*(Chicago: Consolidated Book Publishers, 1970), p208.

11. Paul Willis, "Shop Floor Culture, Masculinity and the wage form" in *Working Class Culture: Studies in History and Theory*, ed. John Clarke, Chas Critcher & Richard Johnson (London: Hunchinson, 1979),185-98. Quoted in *British Cultural Studies: An Introduction*, Graeme Turner (London: Routledge,

1996), p2-3.

12. *The Chambers Dictionary*, 11th Edn. (Edinburgh: Chambers Harrap Publishers, 2008 [1938]) p377-8.

13. E. B. Tylor, *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*, Volume 1 (London: John Murray, 1871), p1.

۱۴۔ احتشام حسین، ''ادب تہذیبی ورثے کی حیثیت سے،'' مشمولہ ۱۹۵۱ء کا بہترین ادب، مرتبہ سردار احمد جعفری، ممتاز حسین، جگن ناتھ آزاد اور پرکاش پنڈت (دہلی: مکتبہ شاہراہ، ۱۹۵۲ء)، ص ۱۷۔

15. Ahmed Hassan Dani, "Art and Culture" in *Culture of Pakistan*, ed. Dr. Laeeq Babree (Lahore: Sang-e-Meel Publications, 1977), p315.

۱۶۔ جسٹس ایس اے رحمان، مقالاتِ رحمان، مرتبہ شیما مجید (لاہور: نگارشات، ۱۹۸۹ء)، ص ۳۰۵۔

۱۷۔ ڈاکٹر عبدالسلام خورشید، ''پاکستانی ثقافت،'' مشمولہ پاکستانی ثقافت: پاکستانی ادیبوں کے منتخب مضامین، مرتبہ ڈاکٹر رشید امجد (اسلام آباد: اکادمی ادبیات، ۱۹۹۹ء)، ص ۳۱-۱۲۳۔

۱۸۔ ڈاکٹر محمد علی صدیقی، ''قومی تشخص اور ثقافت،'' مشمولہ قومی تشخص اور ثقافت، مرتبہ ڈاکٹر خالد سعید بٹ، جنید اقبال، گلزار آفاقی اور محمد داؤد (اسلام آباد: ادارہ ثقافت پاکستان، ۱۹۸۳ء)، ص ۱۰۰۔ منیر احمد شیخ نے بھی ثقافت کی ہمہ پہلو توضیحی تعریف کی ہے۔ انھوں نے لکھا: ''کلچر کسی معاشرے کی طرزِ زندگی سے لے کر اس کے طرزِ فکر اور اجتماعی تخلیقی اظہار پر محیط ہوتا ہے۔'' منیر احمد شیخ، ''ادب اور ثقافت،'' نیرنگ خیال ۶۶، شمارہ ۱۵۷ (جون ۱۹۹۰ء): ص ۳۰۔

۱۹۔ ڈی۔ ڈی۔ کوسمبی، قدیم ہندوستان کی ثقافت و تہذیب: تاریخی پس منظر میں، مترجمہ عرش ملسیانی (لاہور: فکشن ہاؤس بکس، ۱۹۸۹ء)، ص ۱۹۔

۲۰۔ ڈاکٹر ملک حسن اختر، تہذیب و تحقیق (لاہور: یونیورسل بکس، ۱۹۸۹ء)، ص ۳۱۔

21. Rosamund Billington et al. *Culture and Society*, p4.

۲۲۔ روتھ بینی ڈکٹ، نقوشِ ثقافت، مترجمہ سید قاسم محمود (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۱۲ء)، ص ۲۳-۱۲۔

23. Mary Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of the Concept of Pollution and Taboo* (London; New York: Routledge, 1996)

24. Stuart Hall, "Culture and State" in *The State and the Popular Culture*, ed. Open University (Milton Keynes: Open University Press, 1982), p7.

25. Simon Susen and Bryan S. Turner, eds. *Legacy of Pierre Bourdieu: Critical Essays* (London; New York; Delhi: Anthem Press, 2011), p20.

26. Pierre Bourdieu, *Distinction: A social Critique of the Judgment of Taste*,

Trans. Richard Nice (London: Routledge & Kegan Paul, 1984)

۲۷۔ سید مصطفیٰ علی بریلوی، انگریزوں کی لسانی پالیسی (کراچی: آل پاکستان ایجوکیشنل کانفرنس، ۱۹۷۰ء)، ص ۹۱۔

۲۸۔ ڈاکٹر نصیر احمد ناصر، اسلامی ثقافت (لاہور: فیروز سنز، س۔ن۔)، ص ۱۰۔

29. Navina Gupta, "The Politics of Exclusion: the Place of Muslims, Urdu and its Literature in Ramcandra Sukla's Hindi Sahitya ka Itihas" in *Literature and Nationalist Ideology*, ed. Hans Harder (New Delhi: Social Science Press, 2011), p261.

۳۰۔ محمد مجیب، تمدنِ ہند (لاہور: پروگریسو بکس، ۱۹۸۶ء)، ص ۷۔

۳۱۔ احتشام حسین، ''ادب تہذیبی ورثے کی حیثیت سے،'' ص ۲-۲۱۔

۳۲۔ اعجاز پرین، ''ثقافتی انتشار،'' مشمولہ پاکستانی ثقافت، مرتبہ رشید امجد، ص ۱۴۸۔

۳۳۔ ڈاکٹر سید عبداللہ، کلچر کا مسئلہ (لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، ۱۹۷۷ء)، ص ۱۶۔

34. Harbans Mukhia, *The Mughals of India* (Malden MA: Blackwell, 2004), p132-37.

۳۵۔ نذیر احمد، ابن الوقت، مرتبہ سید سبطِ حسن (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۵ء)، ص ۵۔

36. Kenneth W. Jones, *Socio Religious Reform Movements in British India* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), p1.

۳۷۔ ابواللیث صدیقی، تہذیب و تاریخ (کراچی: غضنفر اکیڈمی، ۱۹۹۲ء)، ص ۶-۱۵۔

۳۸۔ امجد علی شاکر، ''مسلم ثقافت اور اردو زبان،'' صحیفہ (اپریل، جون ۱۹۸۹ء): ص ۳۳-۲۷۔

۳۹۔ شاہد حسین رزاقی، پاکستانی مسلمانوں کے رسوم و رواج (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۶ء)، ص ۲۷۔

۴۰۔ قاضی جاوید، برصغیر میں مسلم فکر کا ارتقا (لاہور: نگارشات، ۱۹۸۶ء)، ص ۲۲-۲۱۰۔ شاہ ولی اللہ کے برعکس محمد منور نے ثقافت اور انسانی زندگی کی تعمیر میں سرتاسر اہمیت شعور کو دی ہے جس میں مادے کی حیثیت نتیجے کی ہے۔ مرزا محمد منور، ''تمدن کی اساس،'' علامت ۲، شمارہ ۱۰ (اگست ۱۹۹۱ء): ص ۱۳-۹۔

41. Francis Robinson, "Religious Change and Self in Muslim South Asia since 1800" in *Islam in History and Politics: Perspectives from South Asia*, ed. Asim Roy (New Delhi: Oxford University Press, 2006), p21-36.
ڈپٹی نذیر احمد نے دین و دنیا کی یکجائی پر زور دیا، ان کے نزدیک ''دنیا کے بدون دین متحقق نہیں ہو سکتا۔'' اس پہلو پر مزید بحث کے لیے دیکھیے: ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی، ''اقبال اور نذیر احمد کے فکری روابط،'' اورینٹل کالج میگزین ۴۸، شمارہ ۲-۱ (مارچ جون ۱۹۷۲ء): ص ۳-۲۳۱۔

۴۲۔ زبیر رانا، داستانِ ثقافت، جلد اول (لاہور: مصباح سنز پبلشرز، ۱۹۸۶ء)، ص ۱۳۔

۴۳۔ اسلم انصاری، ''قومی تشخص اور ثقافت،'' مشمولہ قومی تشخص اور ثقافت، مرتبہ خالد سعید بٹ و دیگر، ص ۷۷۔

۴۴۔ سمندر خان سمندر، ''قومی تشخص و ثقافت،'' مشمولہ قومی تشخص اور ثقافت، ص ۷-۸۵۔

45. Professor Qudratullah Fatimi, "Roots of Art and Culture in Pakistan," in *Culture of Pakistan*, ed. Laeeq Babree, p37.

46. Faiz Ahmed Faiz, "Role of Arts end Culture" in *Culture of Pakistan*, p17.

۴۷۔ نصیر احمد ناصر، آرزوئے حسن (لاہور: فیروز سنز، س ن)، ص ۵۴-۴۱۔

48. Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures* (New York: Basic Books, 1973)

49. Leslie A. White, *The Concept of Cultural Systems: A Key to Understanding Tribes and Nations* (New York: Columbia University Press, 1975), p4-8.

50. Berrett et al. eds., *Ideology and Cultural Production* (London: Groom Helm, 1979), p11.

علامتوں کے مطالعے کے لیے مغرب میں بیسویں صدی کی ساتویں دہائی میں، دو طریقہ کار مشہور ہوئے، ایک ساختیاتی جو معنی کو تشکیل دینے والے نظام کا مطالعہ کرتا ہے، دوسرا تعبیری جس میں معنی تک پہنچنے کی سعی کی جاتی ہے۔ دونوں نقطہ ہائے نظر ثقافت اور ثقافتی عوامل کو ''متن'' کے طور پر پڑھتے ہیں، تاہم دونوں کے طریقہ تحقیق اور دائرہ کار میں فرق ہے۔ اول الذکر 'کیسے' کو معلوم کرنے کی کوشش کرتا ہے، جبکہ موخر الذکر 'کیا' سے سروکار رکھتا ہے۔ ساختیاتی طریقہ کار ثقافتی عوامل کو ممکن بنانے والے نظام (Langue) کو تلاش کرنے کی کوشش کرتا ہے، جب کہ تعبیری طریقہ کار (Interpretive) میں ثقافتی عوامل کے معنی تلاش کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ یوں بشریات، سائنس (عمومی قوانین کی دریافت اور مفروضے کی تصدیق یا تردید) کی بجائے علامتوں کی تعبیر کرنے کی ذمہ داری قبول کر لیتی ہے۔ کسی ثقافت کے باسیوں کی علامتی سرگرمیوں (رسوم [مذہبی، سماجی]، رواج، ادب اور فنون) کی ان کے نزدیک کیا معنویت بنتی ہے؟ یہ سرگرمیاں ان کے لیے کیا معنی رکھتی ہیں، بجائے اس کے کہ ان میں محقق کے لیے کیا معنویت موجود ہے۔ گیرٹز کے لفظوں میں انسان اپنے ہی بنے ہوئے معنی کے جال میں معلق ہوتا ہے (1973)۔ یہ جال نہ صرف کائنات کو فرد کے لیے قابل فہم بناتا ہے، بلکہ سماجی تعامل بھی اسی کے اندر تشکیل پاتا ہے اور روز مرہ زندگی میں پیش آنے والے معاملات و مسائل بھی اسی کی روشنی میں حل پاتے ہیں۔ یہ معنوی جال یا علامتی نظام کسی ثقافت کے روز مرہ کا نمونہ (Model of) بھی ہے اور آئندہ آنے والوں کے لیے بھی ایک لائحہ عمل (Model for) کی حیثیت کا حامل ہے۔

Nicholas Herriman, "Anthropology & Symbols: Geertz models of and models for" YouTube, Published on Aug 23, 2012, Accessed on January 01, 2014, https://www.youtube.com/watch?v=_Hn6fP4Debg

51. Peter Burke, ed., "Overture: The New History, its Past and its Future" in *New Perspectives on Historical Writing* (Cambridge: Polity, 1992), p1-3.

52. Simon Susen, *The Foundations of the Social: Between Critical Theory and Reflexive Sociology* (Oxford: Bardwell Press, 2007), p138.

53. Ibid, p139-44.

54. Rosamund Billington et al, *Culture and Society*, p31-4.

۵۵۔ نواب فخر النسا نادر جہاں بیگم، افسانۂ نادر جہاں، حصہ اول (لکھنؤ: نول کشور پریس، ۱۹۱۸ء)، ص ۱۱۱۔

56. Raymond Williams, "Culture is Ordinary" in *Studying Culture: An Introductory Reader*, ed. by Ann Gray & Jim McGuigan (New York: Edward Arnold, 1993), p5-14.

57. Raymond Williams, *Marxism and Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1977)

ثقافت کو نمائشی سرگرمیاں سمجھنے کے رویے پر انتظار حسین نے بھی تنقید کی ہے۔ ان کی تنقید کا ہدف وہ لوگ ہیں جو علاقائی اور قومی تہذیب کو زندہ کرنے کے چکر میں اسے نمائش کی کوئی چیز سمجھتے ہیں۔ ان کے تصورات سے واقفیت کے لیے دیکھیے انتظار حسین، "تہذیب، علاقائی اور قومی" مشمولہ نظریے سے آگے (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء)، ص ۱۷۵-۸۰۔

58. Antinio Gramsci, *Selection from the Prison Notebooks*, Trans. Quintin Hoare & GeoffreyNowel-Smith (New York: International Publishers, 1971)

۵۹۔ ڈاکٹر مبارک علی، برصغیر میں مسلمان معاشرے کا المیہ (لاہور: فکشن ہاؤس، ۱۹۸۷ء)، ص ۱۳-۸۔

60. Carla Petievich, *Assembly of the Rivals: Delhi, Lucknow and th. Urdu Ghazal* (Lahore: Vanguard Books, 1992), p xiv.

61. Homi K. Bhabha, *Location of Culture* (New York: Routledge, 1994)

62. Arthur Asa Burger, *Cultural Criticism: A Primer of Key Concepts* (Thousand Oaks; California: Sage Publications, 1995), p19.

63. Paul Willis, *Common Culture* (Milton Keynes: Open University Press, 1990), p19.

64. Swinge Wood, *The Myth of Mass Culture* (London: MacMillan, 1977), 26.Quoted in, *Culture and Society*, eds. Billington et al. p21.

65. Jack David Eller, *Cultural Anthropology: Global Forces, Local Lives* (New York; London: Routledge, 2009), p34.

66. Ibid, p34-5.

67. Priya Joshi, "The Market for Novels: India, 1850-1900," in *The Novel*, vol.1, ed. Franco Moretti (Princeton; Oxford: Princeton Universi..y Press, 2006), p495-508.

۶۸۔ ناول سے یہاں مراد وہ اصناف ہیں جو اردو دنیا میں ناول کے ورود سے پہلے رائج تھیں۔ ناول کی آمد کے بعد داستان یا مثنوی کا یکلخت خاتمہ نہیں ہوا جیسا عموماً اردو تنقید میں خیال کیا جاتا ہے، البتہ اتنا ضرور ہوا کہ ناول کے مقابلے میں یہ اپنی دیگر روایتی اصناف (داستان، قصہ، فسانہ) بتدریج ادبی پیش منظر سے پس منظر میں ضرور چلے گئے۔ اس عمل کو بھی لگ بھگ سو برس لگے۔ تقسیم تک کسی نہ کسی صورت داستان چھپتی رہی ہے اور نصابوں کے علاوہ، ادبی حلقے کے لیے بھی اس کا مطالعہ کیا جاتا رہا ہے۔ آج کل پھر سے داستان کا چلن ہو رہا ہے، اس کے تراجم انگریزی میں کیے جا رہے ہیں، داستانیں تدوین کے بعد چھپوائی جا رہی ہیں، پھر بھی ان کی ادبی ماحول میں وہ حیثیت قائم نہیں ہو رہی جو ناول کو حاصل ہے۔ داستان سے دلچسپی، اپنے ماضی کو از سر نو دریافت کرنے اور استعمار کی لگائی ہوئی عینک کی بجائے، اپنی نظر سے دیکھنے کی کاوش ہے، جس نے نقد داستان میں روایتی، علامتی، شعریاتی (Poetics) اور رسومیاتی مطالعوں کے لیے گنجائش پیدا کی ہے۔ یہاں ناول سے محض مراد تاریخی اولیت ہے جو داستان اور مثنوی کو اردو ناول پر حاصل ہے۔ قدیم اصناف کے مزاج اور طریقہ کار کا کھو جانا، کہانی کہنے کے پرانے انداز کا ختم ہو جانا، انتظار حسین کو افسردہ کر دیتا ہے۔ ٹیکنالوجی کی آمد سے کہانی کہنے کے انداز میں آنے والی تبدیلیوں اور ان کے سماجی زندگی میں سامنے آنے والے مضمرات پر بحث کے لیے دیکھیے:

انتظار حسین، ''الاؤ سے پرنٹنگ پریس تک''، علامت ۳، شمارہ ۳ (مارچ ۱۹۹۵ء): ص ۹-۲۰۵۔

69. C. A. Bayly, *Indian Society and the Making of British Empire* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988)

۷۰۔ فسانہ آزاد کی تشکیل میں قارئین کے کردار اور قارئین کی حقیقت پسندی کے آئینے میں فسانہ آزاد کو پرکھنے کی مثالوں کے لیے اورسینی کا یہ مضمون دیکھیے:

Farncesca Orsini, "Generic Instability and Social Mobility, Pandit Ratan Nath Dar Sarshar's Fasan-e Azad" in *Print and Pleasure: Popular Literature and Entertaining Fictions in Colonial North India* (Ranikhet: Permanent Black, 2009), p164-92.

فسانۂ آزاد کی اودھ اخبار کے ظرافت سیکشن میں شائع ہونے والی اقساط سے کتابی صورت میں منتقلی کے دوران کیا کیا تبدیلیاں آئیں اور سرشار اور ان کے قارئین کے ہاں ناول کا تصور کیا تھا، اسے جاننے کے لیے دیکھیے:

Jennifer Dubrow, "From newspaper sketch to "novel": The writing and reception of "Fasana-e Azad" in North India, 1878--1880" (PhD Diss., The University of Chicago, 2011).

فسانۂ آزاد کی مختلف اشاعتوں اور قارئین پر اس کی آرا کے لیے دیکھیے عظیم الشان صدیقی، ''فسانۂ آزاد کی کہانی''، نقوش ۱۰۷ (مئی ۱۹۶۷ء)، ص ۳۱-۱۲۱۔ اس مضمون کی طرف توجہ دلانے پر میں استاد گرامی ڈاکٹر تبسم کاشمیری صاحب کا ممنون ہوں

۷۱۔ آل احمد صدیقی سرور، ''اردو ناول کا ارتقا''، مشمولہ تنقیدی اشارے (علی گڑھ: مسلم ایجوکیشنل پریس، ۱۹۴۷ء)، ص ۲۔ (کتاب پر سرور صاحب کا یہی نام لکھا ہوا ہے۔)

۷۲۔ ڈاکٹر ایم ڈی تاثیر، ''ناول اور سماج کا رشتہ''، مشمولہ نثرِ تاثیر، مرتبہ فیض احمد فیض (اسلام آباد: پورب اکادمی، ۲۰۰۹ء)، ص ۳۱-۳۶۔

۷۳۔ احتشام حسین، ''ادب تہذیبی ورثے کی حیثیت سے''، ص ۱۸۔

۷۴۔ ایضاً، ص ۲۰۱۔

۷۵۔ ایضاً

۷۶۔ ناول کو داستان کے بعد ارتقائی صورت قرار دینے والوں میں درج ذیل محققین اور ناقدین شامل ہیں:
ڈاکٹر سہیل بخاری، ناول نگاری: اردو ناول کی تنقید اور تاریخ (لاہور: میری لائبریری، ۱۹۶۶ء)؛ ڈاکٹر ہارون ایوب، اردو ناول پریم چند کے بعد (لکھنؤ: اردو پبلشرز، ۱۹۷۸ء)، ص ۱۱-۹۔؛ ڈاکٹر انور پاشا، ہندو پاک میں اردو ناول: تقابلی مطالعہ (نئی دہلی: پیش رو پبلی کیشنز، ۱۹۹۲ء)؛ ڈاکٹر طاہرہ سرور، ''ناول کا فن اور ارتقا''، مشمولہ تجربات (لاہور: اکادمیات، ۲۰۱۳ء)، ص ۱۰۴-۸۹۔؛ اردو ناول کی تعمیر پر اثر انداز ہونے والے تاریخی، سماجی اور تخلیقی اسباب کے تجزیے کے لیے ملاحظہ ہو: ڈاکٹر عظیم الشان صدیقی، ''انیسویں صدی میں اردو ناول کی تشکیل و تعمیر''، مشمولہ اظہار خیال (دہلی: ڈاکٹر عظیم الشان صدیقی، ۱۹۹۰ء)، ص ۴۸-۳۶۔ حسرت کاسگنجوی نے ناول کو زندگی کی تصویر کے ساتھ اس کی تفسیر کہا ہے اور اسے ایک 'کیفیتی فن' قرار دیا ہے۔ ڈاکٹر حسرت کاسگنجوی، ''جدید اردو ناول کے انقلابی اوراق''، ادبیات ۱۳، شمارہ ۵۳ (خزاں ۲۰۰۰ء)، ص ۱۶۷-۱۶۲۔ عقیل الدین احمد نے ناول کی اردو تنقید سے گلہ کیا ہے کہ یہ اس سادہ حقیقت کو نظر انداز کرتی ہے کہ شاعری کی طرح ناول بھی لفظوں سے مل کر بنتا ہے۔

> ''شاعری کی طرح ناول بھی ایک Explorer ہے جو انسانی تجربوں کے امکانات کا پتہ لگاتا ہے جو شعور کے پیچھے ہوئے نہاں خانوں کو ٹٹولتا ہے۔ جو جذبات و خیالات کی پے چیدہ، تاریک، دشوار گزار راہوں کو منور کرتا ہے جو فرد اور سماج کے تعلقات کی دقیق گتھیوں کو سلجھاتا ہے جو حیات و کائنات کی اتھاہ گہرائیوں میں غوطہ لگاتا ہے اور یہ سب اپنے احساسات اور تخیل کے بل بوتے پر۔''

عقیل الدین احمد، ''ناول کا فن''، سوغات، شمارہ ۱۱ (۱۹۹۶ء)، ص ۴۲-۱۱۲۔ اسد الدین کے نزدیک اردو ناول کے آغاز میں مغربی اثرات نے اہم کردار ادا کیا جس کی قبولیت کے لیے پہلے سے ہی فضا تیار تھی۔ اس نے لکھا:

> "The growth and development of the Urdu novel should be seen as a complex interface of Western impact on a literature which was already a fertile ground for absorbing and assimilating this impact."

M. Asaduddin, "First Urdu Novel: Contesting Claims and Disclaimers," The

Annual of Urdu Studies, no. 16(2001): p77.

ناول کے فن اور اجزا کے تعارف کے لیے ملاحظہ ہو: مجید بیدار، ناول اور متعلقات ناول (حیدرآباد: نیشنل فائن پرنٹنگ پریس، ۱۹۸۹ء)؛ اردو ناول کے تنقیدی تعارف کے لیے دیکھیے: ڈاکٹر محمد احسن فاروقی، اردو ناول: تاریخ و تنقید (لاہور: اردو اکیڈمی، ۱۹۵۱ء)؛ مغرب میں ناول کی روایت اور فن کے تخلیقی تعارف سے واقفیت کے لیے دیکھیے: میلان کنڈیرا، ناول کا فن: مکالمے اور دیگر نگارشات، مترجمہ محمد عمر میمن (کراچی: شہرزاد، ۲۰۱۳ء)

۷۷۔ ڈاکٹر فاروق عثمان، اردو ناول میں مسلم ثقافت، ص ۴۔ ۱۵۳۔ پروفیسر ثریا حسین کے مطابق اردو ناول "وکٹورین کولونیل لٹریچر کی توسیع کے طور پر وجود میں آیا۔" پروفیسر ثریا حسین، "اردو ناول کے گذشتہ بیس سال،" علی گڑھ میگزین، ہم عصر اردو ادب نمبر، (۸۲-۱۹۷۹ء) ص ۲۰۵۔

۷۸۔ شمیم حنفی نے لکھا ہے کہ "ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ ہر ادبی اور تہذیبی روایت کی روح ایک مخصوص علاقے اور معاشرے کی صدیوں کی تاریخ کا ترکہ ہوتی ہے۔ اس کا تعلق اپنے ماحول اور خطے کے جغرافیائی حالات، رسوم، روایات، مظاہر اور موجودات سب سے ہوتا ہے۔" شمیم حنفی، "تہذیب اور تنقید کا رشتہ،" سوغات، شمارہ ۳ (ستمبر، ۱۹۹۲ء) ص ۳۳، ۳۶-۳۱۔ ہم بھی یہاں اسی پہلو کو نمایاں کر رہے ہیں کہ اردو ناول بھلے ہی مغرب سے ہمارے مکالمے کے نتیجے میں سامنے آیا ہو، اس مکالمے میں اہل اردو نے بھی مقدور بھر حصہ ڈالا ہے۔ جتنی اہمیت مغربی اثرات کی ہے، اہل اردو کی کاوشوں اور اردو دنیا سے ناول کی قربت اور اس ادبی روایت سے اس کے تعلق کی اہمیت بھی کسی طرح اس سے کم نہیں۔

۷۹۔ ڈاکٹر مظفر عباس، اردو ناول کا سفر: داستان سے ناول تک (لاہور: گوہر پبلشرز، س ن)، ص ۴۸۔

80. Franco Moretti, "Conjectures on World Literature," *New Left Review* 1(Jan.-Feb.2000): p54-68; On this "nature" of Novel, see also: Carlos Fuentes, "Novel," in *This I Believe* (London: Bloomsbury, 2004),p179-87.

۸۱۔ ڈاکٹر شمیم حنفی نے لکھا ہے کہ

> "ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ ہر ادبی اور تہذیبی روایت کی روح ایک مخصوص علاقے اور معاشرے کی صدیوں کی تاریخ کا ترکہ ہوتی ہے۔ اس کا تعلق اپنے ماحول اور خطے کے جغرافیائی حالات، رسوم، روایات، مظاہر اور موجودات سب سے ہوتا ہے۔"

شمیم حنفی، "تہذیب اور تنقید کا رشتہ،" سوغات، شمارہ ۳ (ستمبر، ۱۹۹۲ء)، ص ۳۵۔ ہم بھی یہاں اسی پہلو کو نمایاں کر رہے ہیں کہ اردو ناول ہماری مغرب سے مڈبھیڑ کا نتیجہ تو ہے، تاہم اس کی تشکیل میں اردو کی ادبی روایت، ادیبوں اور قارئین نے بھی حصہ لیا ہے۔

82. Meenakshi Mukharjee, *Realism and Reality: The Novel and Society in India* (New Delhi: Oxford University Press, 1999), p7.

باب دوم:

اردو ناول میں ثقافتی شناخت

اردو کو مشترک ہندوستانی تہذیب کا آئینہ قرار دیتے ہوئے چند باتیں ٹھوس حالت میں طے سمجھی جاتی ہیں۔ پہلی یہ کہ اردو زبان مسلمانوں کی آمد سے پیدا ہوئی، دوسری یہ کہ ہندوستان میں کھڑی بولی اور ان نووارد مسلمانوں کی زبانوں کے میل جول سے نئی زبان کا کینڈا تیار ہوا۔ تہذیبی سطح پر مسلمانوں نے ہندوستانی تہذیب کے درخت پر اپنی تہذیب کی قلمیں لگائیں۔ آہستہ آہستہ خود بھی اس رنگ میں رنگتے گئے۔(۱) ہماری لسانیات سے واقفیت واجبی ہے دوسرے یہ مطالعہ بھی اپنی حدود رکھتا ہے، اس لیے یہاں ہم لسانی بنیادوں پر نہیں بلکہ ثقافتی بنیادوں پر چند حقائق کی طرف توجہ دلائیں گے۔

یہ کہنا کہ مسلمان ہندوستان میں باہر سے آئے، ادھورا سچ ہے۔ یہ بات کرکے، مقامی ہندوستانی آبادی جس نے اسلام قبول کیا اور قیاس یہی کہتا ہے کہ ان کی آبادی ہجرت کر کے آئے مسلمانوں سے زیادہ ہوگی، اس کو یکسر نظر انداز کیا جاتا ہے۔ 'ہندوستانیوں سے مسلمانوں کا میل جول' سے یہی نتیجہ نکلتا ہے کہ تمام مسلمان باہر سے آئے ہوئے ہیں۔ دوسری بات اس تصور سے یہ نکلتی ہے کہ ہندو اور مسلمان دو الگ الگ اور ٹھوس شناختیں ہیں جن کا تعین قدیم سے چلا آرہا ہے۔ اس کی قدامت اتنی ہی ہے، جتنی ان مذاہب کی۔ اس تصور پر سوال اٹھایا جاسکتا ہے کہ کیا شناخت ایک 'کامل' اور 'جامد' مظہر ہے جس پر زمان اور مکان کوئی اثر نہیں ڈالتے۔ جب اوائل اسلام کے عربوں سے لے کر بیسویں صدی کے مسلمانوں کو ایک ہی شناخت کے تحت دیکھا جاتا ہے تو ایسا تاثر ہی پیدا ہوتا ہے۔ ہماری نظر میں جس طرح تاریخ بدلتی ہے، شناختیں بھی تبدیلی کے عمل سے گزرتی ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو کسی خطے میں مذہب کی آمد یا کسی شریعت کی منسوخی سے کوئی فرق نہ پڑتا؛ پھر ایک مذہب بھی یکساں حالت میں موجود رہتا، زمانے کی ترقی، سیاسی نظام کی تبدیلی، معاشی ڈھانچے کا بدلاؤ اور نئی ٹیکنالوجی کی دریافت بھی اس کی تعبیر پر کوئی اثر نہ ڈالتی؛ کوئی نئے سوال نہ پیدا ہوتے، کسی نئی فقہ کی ضرورت نہ پڑتی۔ یہ نقطہ نظر شناخت کو ہر لحظہ موجود اور ایسا مظہر تصور کرتا ہے جو تسلیم شدہ حقیقت ہے جس پر سوال نہیں اٹھایا جاسکتا یا سوال اٹھانے کی ضرورت نہیں۔ جیسے طبعی مظاہر (پانی، ہوا، آکسیجن، لوہا) یکساں طبعی خصوصیات کے حامل ہوتے ہیں، واضح اور ازل سے ایسے ہی ہیں جن کی متعین تعبیر اور تصور پر سوال کرنے والا سوائے اپنے حمق اور لاعلمی کے اور کچھ ظاہر نہیں کرتا، وہی عالم انسانی گروہوں کی شناختوں کا ہے۔

شناخت کے مطالعے کا سماجی سائنس میں ایک طریقہ تعمیریت (Constructionist) ہے۔ اس طریقہ کار کے مطابق شناخت بنی بنائی، پہلے سے موجود کوئی شے نہیں۔ یہ ایک تعمیر ہے۔ اس کی سماجی عمل اور ثقافتی معانی کے اندر

تشکیل ہوتی ہے۔ شناخت انسانوں کے میل جول، سماجی حیثیت کے حصول اور سیاسی قوت یا اختیار حاصل کرنے کے لیے کی جانے والی جد وجہد کے دوران صورت پذیر ہوتی ہے۔ یہ طریق مطالعہ اس مفروضے پر مبنی ہے کہ انسانی سماجیت اور سیاست، اجتماعی شناخت کو منسلک کرنے والی ثقافتی تعمیر سے ظاہر ہوتی ہیں اور اسی کے نتیجے میں فروغ پاتی ہیں۔(۲) شناخت ایک ثقافتی تعمیر (Cultural Construction) ہے۔ ثقافتی ہونے کے سبب یہ اجتماعی ہوتی ہے۔

پہلے باب میں دکھایا جا چکا ہے کہ ثقافتی معنی کا قیام اور استحکام مشترک اور اجتماعی ہونے میں مضمر ہے۔ جب تک معانی پر اجتماع کا اتفاق نہیں ہوتا، معانی بھی متعین ہونے سے محروم رہتا ہے۔ یہ انفرادی ہو یا اجتماعی، شناخت ثقافت کے اندر، افراد کے عمل دخل، باہمی میل جول سے متشکل ہوتی ہے۔ افراد کے درمیان سماجی و سیاسی ہم آہنگی و میل جول اجتماعی شناخت (Collective Identity) سے پرداخت حاصل کرتے ہیں۔ یہ عمل مختلف گروہوں کے درمیان سیاسی مسابقت کے ذریعے وقوع پذیر ہوتا ہے۔ جس کے دوران متصادم مفادات حاصل کیے جاتے ہیں اور داخلی و خارجی سماجی حدود کی تعمیر نو کی جاتی ہے۔ یہی مسابقت کسی سماجی سیاسی (Socio-political) اکائی کے اندر مختلف گروہوں کی ہر دو اعتبار سے مرکزی یا حاشیائی حیثیت کا تعین کرتی ہے۔ جب کسی ایک سماج کے اندر پائے جانے والے گروہ اپنے اپنے مفادات کے تحفظ کے لیے مختلف حکمتِ عملیاں اپناتے ہیں تو اسی دوران وہ مختلف علامتوں، ہم آہنگیوں، مطابقتوں اور مخالفتوں کے ذریعے اپنی سماجی اور سیاسی حیثیت کا تعین کرتے ہیں۔ ایسی تعین سازی سے 'ہم' اور 'وہ' کا انتخاب ہوتا ہے۔ یہ علامتیں ہی مختلف افراد کو اپنے قریب لانے، ایک گروہ میں شامل کرنے یا کسی کو ایک گروہ سے نکالنے کا سبب بنتی ہیں۔ علامتوں کا کردار یوں شناخت کی تعمیری عملیدگی (Process) میں اہمیت حاصل کر جاتا ہے۔ شناخت کا عمل اکہرا نہیں، یہ کسی فرد کو محض اپنے دائرے میں شامل کرنے پر مشتمل نہیں نہ یہ صرف ہم آہنگی کو فروغ دینے پر منحصر ہے۔ یہ اپنے زوج سے مل کر ہی مکمل ہوتا ہے، 'ہم' کا تعین کسی 'دوسرے' کی موجودگی میں ہی ممکن ہوتا ہے۔ یہاں یہ وضاحت بھی ضروری ہے کہ جب کسی 'وہ' یا 'دوسرے' کی موجودگی میں 'ہم' کا تعین ہو جاتا ہے تو یہ عمل مکمل نہیں ہو جاتا۔ 'ہم' کے اندر بھی کئی طرح کے 'ہم' اور 'وہ' موجود ہوتے ہیں۔ وہاں بھی شناخت سازی کا عمل جاری رہتا ہے۔ ان دونوں طرح کے عملید گیوں کو ہم محیط (Macro) اور ذیلی (Micro) پیمانے بھی کہہ سکتے ہیں۔ یا انھیں خارجی (External) اور داخلی (Internal) شناخت سازی کے عمل سے بھی یاد کیا جا سکتا ہے۔ خارجی سے ہم یہاں کسی بڑے انسانی گروہ کی شناخت کا دوسرے بڑے گروہ کے مقابلے میں تعین لے رہے ہیں، جیسے ملکوں یا مذہبوں کی سطح پر شناخت کا عمل جاری رہتا ہے، دوسری سطح جسے داخلی کہا جا رہا ہے، اس میں کسی ساختہ 'متعین' شناخت کے اندر مختلف شناختوں کی موجودگی مراد ہے، جیسے کسی ملک میں کئی نسلی (Ethnic) یا لسانی گروہ ہو سکتے ہیں، حتیٰ کہ

ایک لسانی گروہ کے اندر بھی کئی ذیلی گروہ (Subgroups)، جیسے دہلوی محاورہ، پنجابی تلفظ اور لکھنوی روزمرہ، ہو سکتے ہیں۔ ہم اس مطالعے میں شناخت کو موجود، مکمل اور دائمی قرار نہیں دیں گے۔ ہماری نظر میں شناخت کو ٹھوس یا جامد تصور کرنا کئی طرح کے مغالطوں کا سبب بن سکتا ہے۔ یہ وضاحت ضروری ہے کہ ہمارے پیش نظر صرف اجتماعی شناخت ہے۔ انفرادی شناخت کی تعمیر میں کسی فرد کے ذاتی تصور (Self Image) کا اہم کردار ہوتا ہے۔

کسی گروہ میں اپنی حیثیت کا تعین کرنے کے لیے، امتیازات (Differences) کی اہمیت مرکزی ہوتی ہے۔ مختلف علامتوں، افعال یا تصورات کی مدد سے شناخت وضع کرنے کے لیے دیگر گروہوں سے اپنے امتیازات کو نمایاں کر کے پیش کیا جاتا ہے۔ یہ پیش کش عملی طور پر لباس، زبان، طرزِ عمل یا نسل کئی طریقوں سے سامنے لائی جا سکتی ہے۔ امتیاز سازی کا یہ عمل روزمرہ سماجی تعامل (Daily Social Interaction) میں بھی وقوع پذیر ہوتا ہے اور علامتی دنیا میں بھی۔ علامتی دنیا سے ہم یہاں فنون کی دنیا مراد لے رہے ہیں۔ ادبی دنیا بھی ان امتیازات کو علامتوں کے ذریعے منتقل کرنے کا ذریعہ بنتی ہے۔ کوئی سماجی گروہ یا مذہبی کمیونٹی اپنی حیثیت اور شناخت کے تعین کے لیے، ادبی دنیا کو استعمال کر سکتی ہے۔ امتیاز سازی کا عمل افراد کے ادراک اور سماجی تعامل کی تفہیم کے لیے اہمیت کا حامل ہے۔ ولیم کنولی نے لکھا ہے:

> ''ایک شناخت امتیازات کے ایسے سلسلوں کی نسبت سے تعمیر ہوتی ہے جنھیں سماجی طور پر اعتراف حاصل ہوتا ہے۔ یہ امتیازات اس کی ہستی کے لیے لازمی حیثیت کے حامل ہیں۔ شناخت کو اپنے ہونے کے لیے امتیاز کی ضرورت ہوتی ہے اور یہ اپنی ذات کے اثبات کو یقینی بنانے کے لیے امتیاز کو غیریت (otherness) میں تبدیل کرتی ہے۔''(۴)

امتیازات کی تشکیل اور تاثیر کا انحصار ان کی سماجی قبولیت پر ہے۔ کوئی امتیاز تب تک بامعنی صورت اختیار نہیں کرتا جب تک اجتماعی طور پر اسے تسلیم نہ کر لیا جائے اور وہ سماجی طور پر معروف نہ ہو جائے۔ شناخت کا دار و مدار بہت حد تک ان امتیازات پر ہی ہوتا ہے۔ اگر امتیاز قائم نہ ہو سکے تو شناخت بھی ڈھل مل رہتی ہے۔ شناخت کے ہست و بود کا انحصار انھی امتیازات پر ہے۔ اپنی ہستی کو یقینی بنانے کے لیے امتیازات کو افتراقات میں تبدیل کیا جاتا ہے۔ یہاں تیقن، مختلف کو مخالف بنانے سے پیدا ہوتا ہے۔ چیزیں، رشتے، سماجی گروہ، سیاسی کمیونٹیاں مختلف ہو کر نہیں، مخالف بن کر ہی شناخت حاصل کرتی ہیں۔ امتیاز کے سہارے مختلف، مخالف بنتا ہے جس سے خود'اپنے' خدوخال واضح ہوتے ہیں۔ یعنی شناخت خود مکتفی نہیں، یہ ایک تعمیر ہے جسے اپنے اثبات کے لیے کسی غیر کی نفی کرنا پڑتی ہے۔ یہ الاؔ کا مرحلہ ہے جو لاؔ کے بغیر نہیں آتا، دونوں ایک دوسرے کی تکمیل کرتے ہیں۔

امتیاز محض مختلف بنانے یا مخالف قرار دینے تک محدود نہیں ہے، یہ افتراق کو فوقیت کا سہارا بناتا ہے۔'دوسرے' کا

'ہم' سے مختلف ہونا، اس کی کمتری کا ثبوت بن جاتا ہے۔ 'ہم' کامل، معیاری اور مستند ہوتے ہیں اور 'دوسرے' نامکمل، غیر معیاری اور سوقیانہ۔ یوں 'ہم' اپنی فوقیت دوسروں پر ثابت کر لیتے ہیں۔ یہ عمل اور ادراک دونوں سطحوں پر موجود ہوتا ہے۔ جب کوئی امتیاز ادراک کا حصہ بنتا ہے تو اسے سماجی اعتراف حاصل ہو جاتا ہے۔ سماجی اعتراف سے یہاں مراد امتیازات کے نتیجے میں متعین ہونے والی ''اپنی'' فوقی حیثیت کو 'حقیقت' کے طور پر تسلیم کر لینا ہے۔ یہ تسلیم کی ایک فرد یا چند افراد تک محدود نہیں ہوتی، اسے اجتماعی طور پر مان لیا جاتا ہے، تب شناخت اجتماعی بن جاتی ہے۔ امتیاز کا یہ اعتراف اجتماعی شناخت کی تعمیر کا دوسرا اہم مرحلہ ہے۔ قومی شناخت (National Identity) کی تعمیر میں یہ مرحلہ خاص طور پر زیادہ وضاحت سے سامنے آتا ہے۔(۴)

شناخت (انفرادی اور اجتماعی) 'فطری' اور جامد نہیں ہوتی۔ اس کا انحصار دو باتوں پر ہے: ایک تو متقابل کی تبدیلی سے شناخت تبدیل ہو جاتی ہے۔ اگر متقابل کسی دوسرے شہر کا ہے تو شناخت شہری ہو جاتی ہے، جیسے ایک دلی والے کے لیے لکھنؤ کے متقابل ہونے پر شناخت دہلوی ہوگی، جبکہ کسی دوسرے دلی والے کے مقابلے میں اس کی شناخت کئی صورتیں پیدا کر سکتی ہے: مسلم، ہندو، جامع مسجد کی سیڑھیوں والا، شریف، رزیل، کرخندار، آبادکار...یہی فرد جب کسی دوسرے ملک میں ہوگا تو ۱۹۴۷ء سے پہلے، ہندوستانی کہلاتا، آج بھارتی کہلائے گا۔ سو شناخت ایک پارہ صفت مظہر ہے جس کا تعین درپیش صورتِ حال اور متقابل کی نسبت سے ہوتا ہے۔ دوسرا پہلو سماجی یا سیاسی مکالمہ ہے جو شناخت کے تعین پر اثر انداز ہوتا ہے۔ مختلف گروہوں کے درمیان سیاسی اختیار کے لیے جدوجہد شناخت کے تعین کا امکان پیدا کرتی ہے۔ گروہوں کی بنیاد ذات، مذہب، پیشہ، کام کی نوعیت، مکانی قربت، زبان یا پسند ناپسند کچھ بھی ہو سکتا ہے۔ شناخت کے تعین سے کسی گروہ کے افراد اپنے اختیار کو وسعت دینے کی کوشش کرتے ہیں۔ اختیار کی توسیع کا حصول، اپنے اور غیر کے درمیان پائے جانے والے امتیازات کو افتراق کا روپ دے کر اپنی فوقی حیثیت قائم کر کے ممکن ہو جاتا ہے۔

قومی شناخت کی تعمیر میں مشترک تاریخ، اجتماعی بڑے نام، زبان، مشترک یادوں، مماثل ثقافت، یگانگت کے احساس اور ایک وطن سے انسیت کا بنیادی کردار ہے۔(۵) مشترک تاریخ کی تشکیل، متون کی مدد سے، مخصوص تاریخی واقعات کو 'اپنے' گروہ میں یگانگت اور یک جہتی پیدا کرنے کے لیے بیان کر کے، ان بیانات کو شناخت کی تعمیر کے لیے استعمال کرنے ___ وہ یوں کہ اپنے پڑھنے والوں کو اس منتخب ماضی میں 'ہم' کے ذریعے شامل کرنے ___ اور قارئین کو ایک شناخت دینے سے ہوتی ہے۔ بڑے نام سے مراد ایسی شخصیتیں ہیں جنھیں ہیرو یا اہم بنا کر اور اجتماع کے ساتھ جوڑ کر، ان کی پہچان وضع کی جاتی ہے۔

شناخت ٹھوس کی بجائے مائع ہوتی ہے جو مختلف صورتیں اختیار کرتی رہتی ہے۔ تاہم مائع کی طرح اس کا حجم پھر بھی متعین رہتا ہے۔ یہ لچکدار تو ہوتی ہے، تاہم لاشکل نہیں۔ اظہار کسی نہ کسی صورت میں ہی کرتی ہے اور صورت حدود کے بغیر ممکن نہیں سو یہ بے حد لچکدار نہیں ہوتی۔ ارکسن نے بجا کہا ہے:

"Identity is elastic and negotiable, but not infinitely flexible."(۶)

ارکسن کے اس بیان سے شناخت کی ایک اور خوبی سامنے آتی ہے، مکالماتی ہونا۔ تعمیریت کا نقطہ نظر شناخت کو مکالماتی تصور کرتا ہے۔

اجتماعی شناخت کی تفہیم کے لیے اسی سبب سے ضروری ہے کہ اس کے سیاق و سباق کو نظر میں رکھا جائے۔ جن معاشی، تاریخی، سماجی اور ثقافتی حالات کے اندر شناخت تشکیل پاتی ہے، انھیں میں وہ 'بامعنی' بھی ہوتی ہے۔ اس معنی تک رسائی کے لیے، اس صورتِ حال کو نظر انداز کرنا صائب نہیں۔

اجتماعی شناخت کے ساتھ معاملہ بھی وہی ہے جو انفرادی کی ذیل میں ہم دکھا چکے کہ متقابل کا اس کے تعین میں بنیادی کردار ہے۔ اجتماعی شناخت کی تعمیر میں ذرائع ابلاغ خصوصاً ابلاغ عامہ کا اہم رول ہوتا ہے۔ اس ضمن میں آج کل جو حیثیت ٹی وی اور انٹرنیٹ کو حاصل ہے، برعظیم میں انیسویں صدی کی دوران یہی حیثیت اشاعت اور تحریر نے حاصل کرلی تھی۔ اجتماعی شناخت کی پرداخت کا عمل انیسویں صدی میں بہت حد تک اشاعت کی مدد سے ہوا۔

قومی شناخت اور شعور کی تشکیل میں اشاعت کے کردار کو بنی ڈکٹ انڈرسن (Benedict Anderson) نے خاص طور پر اہمیت دی۔ یورپ میں قومیت کی تعمیر کی عملیدگی پر بحث کرتے ہوئے، اس نے وضاحت کی کہ سولھویں صدی میں اشاعت نے اس ضمن میں کلیدی کردار ادا کیا۔ تب لاطینی کی بجائے تحریر و ادب کے لیے دیسی زبانوں (فرانسیسی، انگریزی، جرمن وغیرہ) کے استعمال نے، ان زبانوں کے مزاج اور ان کی حیثیت میں واضح تبدیلی پیدا کی۔ اس سے ان زبانوں کا باقاعدہ مستند روپ متعین ہونا شروع ہوا؛ اسالیب بیان کی تشکیل اور معیار سازی ہوئی اور ان کی مدد سے قارئین کے ایک بڑے طبقے تک مصنفین کی رسائی ہوگئی۔ کلاسیکی زبانیں جنھیں علم و ادب کا ذریعہ بنایا جاتا تھا، ان کے سمجھنے والوں کی تعداد محدود تھی۔ اس طرح دیسی زبانوں کے فروغ نے ادبی سرگرمی کو ایک محدود طبقے سے نکال کر ایک بڑی تعداد تک پہنچا دیا۔(۷)

اشاعت، کسی بولی کو زبان کی سطح تک لے جانے میں اہم ہے۔ یہ زبان کی تحریری صورتوں کو استناد اور معیار فراہم کرتا ہے۔ کسی بولی ٹھولی کے مختلف ذائقے، جب اشاعت کے عمل سے گزرنے لگتے ہیں تو قارئین کی پسند ناپسند اور ادیبوں کا ذوق ایک چھلنی سے گزرتا ہے۔ اس چھلنی میں قارئین کی پسند اور ادبی مباحثوں کا نمایاں کردار ہوتا ہے۔ بولی کی سطح پر اسالیب کی جو رنگا رنگی موجود ہوتی ہے، اشاعت میں اس چھلنی کے سبب چند ایک اسالیب سند کا درجہ کر

گیری کے ختم ہونے کا اندیشہ رہتا ہے، تاہم قارئین کے مخ
لیتے ہیں۔ اس منتخب معیار سازی سے عوامی پن اور ہمہ گیری کے ختم ہونے کا اندیشہ رہتا ہے، تاہم قارئین کے مخ
گروہوں کی (جو اپنی پسند کے اعتبار سے مختلف ہوتے ہیں: طالب علم، خواتین، تنخواہ دار یا جاگیردار وغیرہ) موجود
اس یکسانیت سے بچاتی ہے جو اشاعت کی وجہ سے پیدا ہو سکتی ہے۔ یاد رہے کہ خواندہ آبادی کسی بھی خطے کے تما
انسانوں کی نمائندہ نہیں ہو سکتی۔ حتیٰ کہ ان جدید سماجوں میں بھی نہیں جہاں خواندگی کی شرح بہت بلند ہے۔ اس کی
ایک سادہ سی وجہ تو یہی ہے کہ تمام خواندہ آبادی ادب کی رسیا نہیں ہوتی۔ انیسویں صدی کے ہندوستان میں تو خواند
کی کم ترین شرح اس نمائندگی کو اور بھی محدود بنا دیتی ہے۔ اس لیے اس محدود ذوق کی بنیاد پر پوری ہندوستانی آباد
کے بارے اندازہ نہیں لگایا جا سکتا اور یہ کہنا قرینِ قیاس ہے کہ اشاعت نے اردو دنیا میں منتخب موضوعات، اسالیب
اور ہیئتوں کو مقبول بنایا۔

اجتماعی شناخت کو مہمیز خصوصاً ایسے اوقات میں لگتی ہے جب کوئی خارجی قوت حاوی ہونے کے مرحلے میں ہو
دیسی سماجوں میں استعماریت اور عالم کاری (Colonialism and Globalization) جیسی صورتِ حال میں اپ
اجتماعی شناخت کے حوالے سے حساسیت بڑھ جاتی ہے۔ ایسے عالم میں خود شناسی ایک حکمتِ عملی کے طور پر ابھرت
ہے۔ شناخت کا بحران، ردِعمل میں شناخت کے حوالے سے ضرورت سے زیادہ حساسیت پیدا کر دیتا ہے۔ اب اپ
ماضی کو ایک 'روایت' (Tradition) سمجھا جانے لگتا ہے جس کا نتیجہ ایک تجریدی گروہ (Abstract Community) کے
احساس کی صورت میں نکلتا ہے۔ لوگ ایک دوسرے کے ساتھ اظہارِ یک جہتی پیدا کرنے کے لیے مشترک یا مماثل
'وضع' کرتے ہیں۔ اس طرح جس شخص سے کبھی شناسائی نہیں رہی، وہ بھی 'ہمارا' حصہ بن جاتا ہے۔ یہ مشترک
'روایت' آگے چل کر 'ہماری تاریخ' میں ڈھل جاتی ہے۔ روایت کی اس تشکیل کو ہابس بام نے "روایت کی ایجاد"
(Invention of Tradition) کہا ہے۔ قومیت اور جدیدیت کے عہد میں ایسی 'روایتیں' سامنے آئیں جو قدیم لگتیں یا
ہونے کا دعویٰ کرتی تھیں، ان کا آغاز ماضی قریب میں ہی ہوا تھا یا انھیں ایجاد کیا گیا تھا۔ ایجادی روایتوں میں ایسی
تمام روایات شامل ہیں جنھیں وضع کیا گیا، رسمی طور پر ادارے کی صورت دی گئی جن کا ایک باقاعدہ طے شدہ عہد ہے
ایسے عہد سے تعلق ہے جسے تلاش کیا جا سکتا ہے اور جنھیں بہت تیزی سے استحکام ملا ہے۔ (۸) اس ذیل میں ایسی تمام
روایتیں رکھی جا سکتی ہیں جن کو قومیت کی تشکیل کے دوران اعتبار حاصل ہوا۔ ان روایتوں میں رسمیاتی اور علامتی
حیثیت کے حامل مظاہر کا انتخاب اور انھیں حاصل ہونے والا قبولِ عام اہمیت کے حامل ہیں۔ جہاں تک ممکن ہوتا ہے
ایسی روایتیں شعوری طور پر خود کو ماضی کا تسلسل ثابت کرنے کا چارہ کرتی ہیں۔ یہ کوشش عموماً مناسب ماضی سے
ایسا ماضی جو اس خاص روایت سے مناسبت رکھتا ہو ___ خود کو منسلک کرنے کی صورت میں ہوتی ہے۔ اس کی عام

مثالوں میں مذہبی احیا کے لیے شروع کی گئی کوششوں میں اپنے لباس کو پیغمبرؐ کے لباس سے قریب رکھنا، ان کے گنبد کے رنگ کا عمامہ پہننا، ٹوتھ برش کی بجائے مسواک کو ترجیح دینا، شادی میں مقامی رسم ورواج کی بجائے، اپنی سمجھ کی روشنی میں متعین کی گئی شرعی شادی کرنا وغیرہم شامل ہیں۔

ہابس بام نے روایت اور رواج میں فرق کیا ہے۔ اس نے وضاحت کی ہے کہ 'روایت' کی خصوصیات غیر متغیر ہوتی ہیں اور جس ماضی سے یہ اپنا تعلق جوڑتی ہے، وہ بھی متعین فعلیتوں (Practices) پر مشتمل ہوتا ہے، رواج غیر متبدل نہیں ہوسکتا۔ اس نے مثال سے واضح کیا کہ جج جو افعال سرانجام دیتے ہیں وہ رواج ہے اور روایت وگ، قبا اور دوسرے رسمی ذاتی اسباب پر مشتمل ہے۔(۹)

ایسے عالم میں جب کسی بیرونی طاقت کی طرف سے غلبے کا سامنا ہو تو کسی سماج میں روایتوں کی ایجاد کا عمل تیز ہو جاتا ہے۔ ردِعمل کا جوش ایسی علامتوں اور روایتوں پر توجہ مرکوز کرتا، انھیں سامنے لاتا یا انھیں ترویج دیتا ہے جو دیسی سماج اور حاوی ہونے کی کوشش میں مصروف سماج کے درمیان امتیاز پیدا کریں۔ یہ امر دلچسپی سے خالی نہیں کہ استعماری قوت کا انحصار بھی بہت حد تک افتراق پر ہوتا ہے۔ شناخت کا افتراقی عمل غالب اور مغلوب کے لیے اپنی اپنی سطح پر فوقی حیثیت ___ اور نتیجتاً شناخت سازی ___ کے حصول کا ذریعہ بن جاتا ہے۔ جدید قومی ریاست کی تشکیل میں اور اس کے سماجوں کی ثقافتی صورت گری میں جتنا حصہ شعوری کوششوں (Conscious Efforts) نے ڈالا ہے، ایسے سماجوں میں جہاں استعماریت کا قبضہ تھا اتنا ہی حصہ استعماری صورتِ حال کا ہے۔ استعماری افتراق (Colonial Difference) کا اصول منظم طاقت کی جدید صورتوں کو متشکل کرنے کی عمومی حکمتِ عملی کا حصہ ہے۔ اس طرزِ حکمرانی کے لیے جواز، حاکم محکوم کے فرق سے اخذ کیا جاتا ہے۔ ایسے تصورات سامنے آتے ہیں کہ دیسی ان گھڑ اور ناتراشیدہ محکوموں پر ایک مہذب اور منظم قوم حکومت کر رہی ہے جو اس دوران انھیں مہذب بنانے کا مقدس فریضہ بھی سرانجام دے رہی ہے۔ ہندوستان میں استعماری حکومت کی طرف سے یہ فرق انیسویں صدی میں بتدریج زیادہ ہوتا جاتا ہے۔ پارتھا چٹرجی کے بقول یہ عجیب تضاد ہے کہ انیسویں صدی کے آخری برسوں میں حاکم اور محکوم کے درمیان روزمرہ میل جول، علامتی دنیا اور استعماری کلامیے (Colonial Discourse) میں تفاوت بڑھتا گیا اور یہ دل چسپ حقیقت ہے کہ اسی دور میں استعماری ریاست نے ہندوستان میں منظم طاقت کی تکنیکیں متعارف کروائیں۔(۱۰) انیسویں صدی کے اختتام اور بیسویں صدی کی ابتدا میں برطانویوں کے ہاں ہندوستانیوں کے مقابلے میں نسلی امتیاز کا احساس بہت بڑھ گیا تھا۔ چٹرجی نے درست توجہ دلائی ہے کہ اگر نظر میں رہے کہ یہ ایک استعماری ریاست تھی تو یہ تضاد دور ہو جاتا ہے۔ استعماری ریاست کی تمام منظم کوششوں کا مقصد حاکم اور محکوم میں امتیاز کو قائم رکھنا ہوتا ہے۔

جارج کوپر لیفٹیننٹ گورنر صوبہ جات شمالی و مغربی (North - Western Province) نے ۱۸۷۸ء میں بڑے واضح انداز میں لکھا کہ کالے کو سفید کہنا بند کیا جائے:

> "We all know that in point of fact black is not white, [...] that there should be one law is an excellent thing in theory, but if it would really be introduced in practice, we should have no business in the country."(11)

استعماری حکومت، حاکم محکوم میں افتراق قائم کر کے ہی استحکام حاصل کرتی ہے۔ ان حقائق کے بعد یہ ممکن نہیں کہ برِعظیم میں شناخت کے سوال کو استعماریت سے علیحدہ کر کے دیکھا جائے۔ انیسویں صدی میں شناخت سازی کا عمل استعماریت سے دو سطح پر متاثر ہوا ہے۔ پہلی سطح علمیات (Epistemology) کی ہے: اس سطح پر استعماریت کی بنائی گئی علمی اوضاع (Forms of Knowledge) کو قبول کیا گیا ہے۔ دوسری سطح استعمار کاروں (Colonizers) کے بالمقابل اپنی شناخت وضع کرنا ہے۔ یہ عمل متناقض (Paradoxical) مزاج رکھتا ہے۔ استعمار کاروں سے اپنا امتیاز قائم کرنے کے لیے، انھی کی بنائی ہوئی وضعوں، زمروں اور علوم کو قبول کیا گیا ہے۔ یوں بظاہر استعماریوں سے امتیاز کی کوشش، زیریں سطح پر ان کو قبول کرنے کی روش بن گئی ہے۔ یہ دوہرا عمل کیوں کر ہوا، اس کی تفصیل ذیل میں پیش کی جاتی ہے۔

برِعظیم کی تفہیم کے لیے برطانویوں نے اپنی سمجھ کے مطابق علمی وضعیں بنائیں۔ استعماریت نے محکوم سماجوں کو 'روایتی' قرار دیا اور اپنے لیے 'جدید' کی صفت کا انتخاب کیا۔ دونوں کے درمیان امتیاز کو بطورِ خاص نمایاں کیا گیا۔ اپنی تہذیب اور علمی اوضاع پر پرکھتے ہوئے برِعظیم کو پس ماندہ قرار دیا گیا۔ یہاں یورپ سے مختلف ہونا ہی برِعظیم کی پسماندگی کا ثبوت بن گیا۔ اس ضمن میں استعمار کاروں اور استعمار زدوں کے درمیان اقسام اور تضادات بنائے گئے، ان ثنویتوں میں یورپ اور ایشیا، جدید اور روایتی، مغرب اور مشرق تو سامنے کی مثالیں ہیں۔ (۱۲)

فوجی قوت کے ذریعے دیسی سماجوں پر قبضہ کیا گیا، اس قبضے کو تا دیر برقرار رکھنے کے لیے اور ان سماجوں کے ڈھانچے، ثقافتی عقائد اور علم و حکمت میں جوہری تبدیلی ان علمی تکنیکوں کی وجہ سے ہوئی جنھیں استعمار کاروں نے ہندوستانی آبادی کو سمجھنے کے لیے استعمال کیا۔ ان تکنیکوں میں مستند قواعد اور لغات کی ترتیب؛ آبادی کی تفہیم کے لیے مردم شماری، اندراجی فہرستیں؛ ماحولیات اور زمین پر تصرف کے لیے سروے؛ آثارِ قدیمہ کا استعماری تاریخ اور بشریات کے لیے استعمال؛ تاریخ کا تعین اور دیسی آبادی کو اپنی بنائی ہوئی استعماری اقسام میں تقسیم کرنا نسبتاً اہم ہیں جن کی طرف برنارڈ ایس کوہن نے اشارہ کیا ہے۔ (۱۳)

استعماری تاریخوں کے ذریعے ہندوستانی آبادی کے پچھڑے پن کی دہائی دی گئی۔ ان میں ہندوستان کو کسی بھی

سطح کے منظم سیاسی ڈھانچے، محصول داری کے نظام اور باہمی لین دین میں کسی باقاعدہ انتظام سے محروم تصور کیا گیا۔
قانون کی سطح پر متعین متن اور کوڈ کی تیاری شناخت سازی کی طرف پہلا قدم تھا۔ وارن ہیسٹنگز کے دور میں اٹھارویں
صدی کی آخری دہائیوں میں پنڈتوں کی مدد سے شاستروں پر مبنی ایک ایسا کوڈ تیار کیا گیا جسے ہندو قانون قرار دیا گیا۔
یہی کام اسلامی کوڈ کی ترتیب کے ضمن میں بھی ہوا۔ اس سے پیش تر عدالتی نظام میں اس طرح کا کوئی باقاعدہ کوڈ متعین
نہیں تھا۔ اس تعین سازی نے قانون میں 'شریعت' اور وہ بھی متعین و جامد کوڈ کو راہ دی۔ یہ اس لچکدار نظام کا انکار تھا
جسے مختلف علاقوں میں اپنی مقامی ضرورتوں کی رو سے، باہمی نفاق کے فیصلوں کے دوران عقل عامہ کی مدد سے
استعمال کیا جاتا۔ زبانوں کی قواعد کو مستند روپ دینا اور تیاری کے دوران دیسی باشندوں کی جہالت کا اثبات کرنا ایک
اور حکمت عملی تھی۔ زبانوں کے بارے اس کام نے ایک کلامیے کی صورت اختیار کی۔ یہ علمیاتی منطقے کی تشکیل تھی جس
میں ہندوستانی زبانیں یورپی موضوع میں تبدیل ہو گئیں۔ (۱۲)

دیسی زبانوں سے یورپیوں کی دل چسپی، ایسا مواد تیار کرنے میں تھی جس سے ہندوستانیوں تک رسائی ہو اور
حکومت سازی میں بھی مدد مل سکے۔ ان زبانوں کا علم مختلف فرمان جاری کرنے اور رعایا سے ہم کلام ہونے، انھیں حکم
دینے میں معاون تھا۔ اس علمیاتی منطقے کی تشکیل کے دوران زبانیں مخصوص گروہوں سے منسوب ہونا شروع ہوئیں۔
فورٹ ولیم کالج میں اور اس سے پہلے جان گل کرسٹ کی کتابوں میں ہندوستانی زبان کو مسلمانوں سے منسوب کرنے کا
عمل موجود ہے، یہی کام دیوناگری کو ہندی اور ہندو سے انساب کرنے میں معاون ہوا۔

ہندو اور مسلم قانون کا تعین اور مختلف ہندوستانی زبانوں کا مختلف گروہوں سے منسوب کرنے ایسی علمیاتی
کوششوں کا ثمر تھا کہ ہندوستان جیسے کثیر لسانی خطے کو ایسے علیحدہ علیحدہ ایک لسانی گروہوں کا مجموعہ تصور کر لیا گیا جن
میں ایک کا دوسرے سے کوئی تعلق نہیں۔ لسانی گروہوں کی شناخت ضلعی گیزٹیر، مردم شماری اور سرکاری اعداد و شمار کے
ذرائع سے مزید مستحکم ہوئی۔ ہندوستانی آبادی کو اس تفہیم نے مختلف مذہبی، لسانی اور پیشہ اساس گروہوں میں تبدیل کر
دیا جن کے درمیان مکالمہ تو ہو سکتا ہے، تاہم ان کی حیثیت جوہری گروہ کی ہے جو اپنی جگہ مکمل ہیں۔

۱۸۵۷ء سے قبل شمالی ہندوستان میں مختلف مذاہب پر مشتمل آبادی کے باہمی تعلقات اگر مثالی نہیں تو پر امن
ضرور تھے۔ مغلوں نے فارسی زبان، وحدت الوجودی تصوف اور ناصری اخلاقی روایت کے ذریعے جس کثیر آمیخت
اور تنوع آمیز طرز حکومت کی اساس رکھی اسے اکبر کی مقامی آبادی سے تعلقات استوار کرنے کی روش نے خاطر خواہ
فائدہ پہنچایا۔ اورنگزیب عالمگیر نے بھی جنوبی ہندوستان میں غیر مسلموں کی ایک بڑی تعداد کو اپنی حکومت کا حصہ بنایا،
کہ دکن میں اس کی لڑائی مسلم حکمرانوں سے تھی۔ مغلیہ کے علاوہ مختلف علاقائی ریاستوں میں اگر معاملات کو دیکھا

جائے تو صورت حال کچھ مختلف نہ تھی۔ اودھ میں حکومت کے مالی معاملات کائستھوں اور کھتریوں کے پاس تھے جس نے ان گروہوں کو مسلم شریف ثقافت کے بہت قریب کر دیا تھا۔(۱۵) اس کے باوجود ہندوستانی آبادی کو مذاہب کے خانوں میں تقسیم کرنا اور مختلف لسانی بنیادوں پر ان کی گروہ بندی کرنا ایک غلط تفہیم کا نتیجہ تھا۔ یہ تفہیم یورپ کی اپنی صورت حال سے متاثر تھی جس میں عموماً ملکوں کو ان کی زبانوں سے پہچانا جاتا۔

سروے اور علاقائی جائزے زیادہ لطیف صورت مردم شماری رپورٹوں میں حاصل کرتے ہیں۔ استعماری دور میں ہونے والی مردم شماری نے ہندوستانی آبادی کی غلط تفہیم کو علم کا درجہ دے دیا۔ اسی کے اندراجات میں مذہب، پیشہ اور ذات کے خانے ایک سطح پر آبادی کو اس حوالے سے حساس بنانے کا موجب ہوئے۔ ان جائزوں میں مختلف معیارات کی بنیاد پر بنائے گئے زمرے ہی آگے چل کر اجتماعی شناخت کا ذریعہ بننے والے تھے۔ ان علمی وضعوں نے ہمسائے میں رہنے والے کی بجائے، 'اپنے' زمرے میں پائے جانے والے دور دراز کے فرد سے مطابقت اور ہم آہنگی کا ''شعور'' پیدا کیا جو بعد میں ''متصورہ گروہ'' کی صورت میں سامنے آیا۔ اگر یہ علمی وضعیں انھی سرکاری مسودات تک محدود رہتیں تو ان کا حلقہ اثر زیادہ وسیع نہ ہوتا، ان کا جائزہ صرف متون کے اندر بنائے گئے کلامیے کے طور پر لیا جاتا۔ تاہم انھی بنیادوں پر تیار کی گئی ہندوستانی آبادی کی تقسیم نصابات کا حصہ بنائی گئی۔

تعلیم عامہ کسی بھی قومی ریاست کی تشکیل میں اہمیت کی حامل ہوتی ہے۔ اس کے ذریعے افراد کو 'مجوزہ' یا 'کارآمد' شہری بنایا جاتا ہے۔ استعماری دور کی تعلیم استعماری افتراق کو قائم رکھنے، خیالات میں انگریزی ہونے کے باوجود مقامی آبادی کو رنگ و نسل کے اعتبار سے دیسی رکھنے اور اپنی بنائی گئی علمی وضعوں کو ان کے ادراک کا حصہ بنانے کے حوالے سے خاص ہے۔ ۱۸۵۱ء میں شمالی ہند کے آٹھ بڑے شہروں کے تعلیمی جائزے میں سٹیورٹ ایچ ریڈ نے نصابات کے اندر دیسی آبادی کی مختلف گروہوں میں تفہیم اور تناسب کے حوالے سے لکھا:

"It may interest to notice him [the native child] the proportions of Hindus and Muslims."(16)

سو پڑھائے جانے والے نصابات استعمار کاروں کی تشکیل کردہ علمیات پر مبنی تھے۔ اردو ناولوں کے قارئین کی انھی نصابات پر تربیت ہوئی تھی۔ ہو سکتا ہے پڑھنے والے کو یہ دور کی کوڑی لانے جیسا لگے لیکن اردو ناول میں شناخت کے عمل کو سمجھنے کے لیے اس تعلیمی نظام کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا جس سے خواندہ عوام پیدا ہوئے۔ ان کی تربیت جن نصابات پر ہوئی، ان کے مقاصد، مواد اور عقب میں کام کر رہی علمیات کو مدِ نظر رکھنا ضروری ہے۔

اس کلامیے کے نفوذ کا اندازہ جدید دیسی زبانوں میں لکھی گئی ادبی تاریخوں سے لگایا جا سکتا ہے جن میں مصنفین کو کسی زبان کے ادب میں شامل کرنے نہ کرنے کی بنیاد ان کے مذہب یا جس رسم الخط میں انھوں نے تحریر کیا، اسے بنایا گیا۔ ایسا کرتے ہوئے نظر انداز کیا گیا کہ ہندوستان استعماری دور سے قبل اور خود استعماری دور میں بھی، ایک کثیر

لسانی خطہ تھا، جہاں ایک ہی علاقے میں کئی زبانوں کا ادبی سرمایہ بہ یک وقت موجود تھا۔ ادیب اپنی نگارشات کے ذیل میں ادبی روایت کی جس میں وہ لکھ رہے ہوتے، پیروی کرتے نہ کہ اپنے مذہب یا کسی گروہ سے منسوب رسم الخط کی۔ لیکن استعماری دور میں جب مولانا محمد حسین آزاد نے اردو کی ادبی تاریخ لکھنا شروع کی تو ایک مذہب کے ماننے والوں کو اپنی تاریخ سے دیس نکالا دے دیا۔ بعد میں لکھنے والوں نے اگر کسی غیر مسلم کو اردو ادبی روایت میں جگہ دی بھی تو حاشیے کے طور پر۔ یہ سلسلہ استعماری دور میں اپنی قومی شناخت کی تشکیل سے شروع ہوا جس میں اپنی اپنی 'روایتوں' کو تخلیق کیا گیا اور مختلف لسانی اکائیوں کو علیحدہ علیحدہ گروہ سمجھا جانے لگا۔ یہ تاریخیں امرے بھنگا کے لفظوں میں 'مطابقت پزیری، نظر اندازی اور علیحدگی پسندی' سے معمور ہیں۔ اس ادھوری تاریخ کا متبادل 'مشترکہ ثقافت' کا تصور ہے جس کی ایک جھلک مشیر الحسن کے ہاں دیکھی جا سکتی ہے۔(۷) اورسینی (Orsini) نے ان تاریخوں کا جائزہ لیتے ہوئے واضح کیا ہے کہ ان تاریخ نویسوں کے سامنے بڑا مسئلہ زبان کی تعریف کا تعین کا تھا جسے انھوں نے رسم الخط کی بنیاد پر حل کیا۔ جس سے یہ نتائج برآمد ہوئے فارسی رسم الخط = اردو، مسلم اور دیوناگری رسم الخط = ہندی، ہندو۔ یہاں اورسینی ایک معقول سوال اٹھاتی ہے کہ کسی تحریر کو کسی ادبی روایت کا حصہ بنانے کے لیے کیا محض اس کے رسم الخط کو ہی معیار بنایا جائے گا یا مصنف کے مذہب کا بھی اس میں کوئی کردار ہے؟ اور کیا متن کے بنیادی مواد کو بھی 'اپنی' تاریخ میں شامل کرنے نہ کرنے میں کوئی اہمیت دی جائے گی؟ اور اگر کوئی متن دونوں رسم الخطوں میں نقل ہوا ہے تو اسے کس ذیل میں رکھا جائے گا۔(۸) ویسے رسم الخط پر ضرورت سے زیادہ اصرار کرنے والوں اور اسے زبان کا اٹوٹ انگ کہنے والوں سے ایک معمولی سوال، آج کل موبائل کے پیغامات جو رومن میں لکھے جا رہے ہیں ان کی زبان کو کیا انگریزی کہنا شروع کر دیا جائے۔

رسم الخط کے حوالے سے ہندوؤں میں حساسیت ۱۸۶۰ء کی دہائی میں پیدا ہونا شروع ہوئی۔ رسم الخط کی بحث میں ہندوستانی مصنفین کے علاوہ سرکاری عہدے داروں نے بھی حصہ لیا جس کا نقطہ منتہا شمال مغربی صوبے کے سرکاری دفاتر میں دیوناگری کا نفاذ تھا۔ ان بحثوں اور سرکاری پالیسیوں کے نتیجے میں رسم الخط کو اپنی روایت کی تشکیل میں خصوصی علامتی حیثیت دی گئی۔ یہ حیثیت فطری طور پر موجود نہیں تھی، ان مباحث کے دوران دی گئی۔ کرسٹوفر کنگ نے ''ناگری پرچارنی سبھا'' پر اپنے کام میں دکھایا ہے کہ شمولیت (Inclusion) اور اخراج (Exclusion) کی کئی منطقیں کام کر رہی تھیں: رسم الخط، مصنف کا مذہب، متن کا مواد اور اس کی ادبیت کا ماحصل۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ کبیر اور جائسی مسلم ہونے کے باوصف بھکتی شاعری کی بنیاد پر ہندی شاعر قرار پائے اور ہندو شاعر اردو میں لکھنے کے باوجود آزاد کی آبِ حیات میں جگہ نہ پا سکے۔(۹)

اردو زبان کی معروف لغت فرہنگ آصفیہ میں اندراجات کے تناسب میں ۷۵ فی صد الفاظ مقامی اصل ہیں۔ اس حقیقت کی طرف خود مؤلف لغت نے بھی توجہ دلائی ہے اور اعجاز احمد نے بھی اس پر لکھا ہے۔(۲۰) اردو کے روزمرہ الفاظ میں پائی جانے والی مقامیت سے بیزاری سترھویں صدی تک بتدریج بڑھتی جاتی ہے۔ طارق رحمان نے سنسکرت کے ان الفاظ کی ایک مختصر فہرست دی ہے جو آج بھی اردو میں بڑے پیمانے پر مستعمل ہیں: آج، تو، تُو، تھا، بات، پوچھ، یہ اور ہاتھ۔ اس کے بعد انھوں نے مثنوی کدم راؤ پدم راؤ کے حوالے سے ڈاکٹر جمیل جالبی کا ایک قول نقل کیا ہے جس کے مطابق اس مثنوی کے بارہ ہزار الفاظ میں سے ۱۲۵ عربی یا فارسی لفظ ہیں۔ اس بنیاد پر وہ مثنوی کو اردو کی بجائے ہندی روایت کا بتاتے ہیں۔(۲۱) طارق رحمان نے سولھویں صدی میں پشتو علاقے کے ایک بزرگ بایزید انصاری کی کتاب خیر البیان سے ایسے الفاظ کی مثالیں پیش کی ہیں جنھیں 'ہندی' مانا جاتا ہے۔ ان میں سامنے کے الفاظ یہ ہیں: کارن، اکھر، جیبھ۔ اس کے علاوہ انھوں نے کلاسیکی اردو نثر کی کتاب سب رس میں بھی سنسکرت الفاظ کی نشاندہی کی ہے: چپنا، چھتا، چتارنا، سرجن ہار، چندن وغیرہ۔ جوں جوں زمانہ انیسویں صدی تک کی جانب بڑھتا ہے، توں توں مقامی الفاظ کو اردو میں کم اور عربی فارسی کو زیادہ کرنے کی طرف رجحان موجود ہے، طارق رحمان نے اسے زبان کی اسلام سازی(Islamization) کہا ہے، جو اُن کی نظر میں درج ذیل نکات کے ذریعے ہوئی ہے:

۱) سنسکرت الفاظ کا انخلا

۲) مقامی بولیوں کے الفاظ کا اخراج

۳) فارسی اور عربی الفاظ کی شمولیت

۴) ایرانی یا اسلامی ادبی استعارے

۵) ہندوستانی یا دیسی ماحول کی بجائے ایک مثالی اور رسومیاتی ایران کی طرف شاعری میں اشارے

۶) ہندوستانی رسومیاتِ شعر ___ عورت کی طرف سے مرد سے اظہارِ عشق ___ پر ایرانی رسومیاتِ شعر ___ مرد کا ایک غیر واضح جنس سے محبت کے اظہار ___ کو ترجیح دینا۔(۲۲)

یہ بدلی ہوئی زبان اور شعری روایت شمالی ہندوستان میں ''شرفا'' کا طرۂ امتیاز بن گئی۔ ہماری نظر میں اسے اسلام سازی کہنا درست نہیں۔ شرفا کی طرف سے یہ کوششیں محض غیر مسلم سماج سے خود کو مختلف بنانے کے لیے نہ تھیں، ان کی کاوشوں کا رُخ خود کو ہر طرح کی دیسی آبادی سے ممیز کرنا تھا۔ اصلاح زبان اسلام یا کفر کی جنگ نہیں، اس کی مدد سے 'مہذب' اور 'گنوار'، ثقہ اور سوقیانہ میں امتیاز قائم کیا گیا تھا۔ اودھ میں امتیاز سازی کی اس روش سے جہاں اردو

کو فروغ ملا، وہاں یہ مقامی زبان اور لہجے سے خود کو ممیز کرنے کی کوشش تھی۔ جب فارسی کا امتیاز جاتا رہا تو اپنے امتیاز کے لیے زبان کو 'گنوارو لہجے اور سوقیانہ' الفاظ سے پاک کرنے کا عمل شروع ہوا۔ اگر شرفا کی زبان عوام سے مختلف نہ تھی، جیسا مغلیہ عہد عروج تک تھا تو اب کم از کم یکساں زبان میں لہجے کا امتیاز تو قائم کیا ہی جا سکتا تھا۔

امتیاز اور افتراق سازی کا یہ عمل اٹھارویں اور انیسویں صدی میں عروج پر تھا تاہم اردو ثقافت کے اشرافی حدود کے اندر بنے اور خود کو عوامی اسالیب اور ثقافت سے دور رکھنے کے سبب، یہ دائرہ اقلیت تک محدود تھا۔ ویسے بھی نوابی عہد تک شعرا کو سرپرستی کے لیے کسی مسئلے کا سامنا نہ تھا اور جس امتیاز کے لیے وہ تگ و دو کر رہے تھے، وہ ان کی دستگیری کرنے والے امرا کا مسئلہ بھی تھا۔ ماقبل جدید (Pre-modern) عہد میں، حاکم مختلف رسمیاتی اعمال (Ritualistic Performance)، جیسے بادشاہ کے حضور جھکنا، بادشاہ اور امرا کا دربار سجانا، تاج، خلعت اور ایسی دیگر علامتوں کو اپنی قوت کے اظہار کے لیے استعمال کرتے تھے۔ عوام سے ان کے امتیاز کے ذریعے ہی یہ حاکمیت ظاہر ہوتی تھی۔ یہ امرا اور ان کے زیرِ سایہ لکھنے والے ایک محدود اقلیت پر مشتمل تھے، وگرنہ ایسی اصناف جن میں عوام کی اکثریت حاضرین، سامعین کی صورت موجود ہوتی تھی، ان کا مزاج اس طرح اشرافی اور 'نفاست پسند' نہ تھا۔ مرثیے پر ہندوستانی مزاج کا الزام تو لگتا ہی رہا ہے۔ اس محدود دائرے سے باہر لکھنے والے کو تو شاعر ہی تسلیم نہ کیا جاتا تھا، اس کے لیے نظیر اکبر آبادی کی مثال موجود ہے جسے آج بھی اردو کی ادبی تاریخوں میں 'علیحدہ' باب میں ہی زیرِ بحث لایا جاتا ہے۔(۲۳) یہ علیحدگی پسندی کا رویہ جو ایک اقلیت تک محدود تھا، اشاعت کی آمد اور ناول جیسی مقبول اصناف میں سامنے آنے والی تحریروں کے نتیجے میں بڑے پیمانے پر پھیل گیا۔ یہ دلیل تب تک ادھوری رہے گی جب تک اس خواندہ پبلک کے بننے کو نظر میں نہ رکھا جائے، جو ان ناولوں کا مطالعہ کر رہی تھی، انھیں خرید رہی تھی اور مصنفین کی دستگیری کر رہی تھی۔

استعماری حکومت کا تعلیمی نظام ایسے افراد کی تشکیل کا خواہاں تھا، جو اس نظام کو اپنے لیے رحمت اور مہذب بنانے کا عمل تصور کریں۔ اس نظام میں تیار کی گئی تمام نصابی کتب سرکاری عہدے داروں کی ایما پر لکھی جاتیں۔ استعماری تعلیم کا مقصد فرد کی ذہنی نشو و نما نہیں تھا، افراد کو سرکاری ملازمت کے قابل بنانا تھا۔ ملازمت اور تعلیم کے درمیان براہِ راست تعلق کی موجودگی، اسے فروغ دینے کا موجب تھی۔ تعلیم کے لیے تیار کیے گئے نصابات کا مقصد ناصر عباس نیر کے لفظوں میں ''سرکار کی کل کے پرزے'' تیار کرنا تھا۔(۲۴) ان نصابات میں 'قدیم' اور 'جدید' کا تصور بھی ایجادی ہے۔ مثلاً گلبنِ نثر میں دعویٰ کیا گیا ہے کہ یہ طلبا کو ''قدیم و جدید ہر دور کے مصنفین کی انشا پردازی کے بہترین'' نمونوں سے واقفیت دلائے گی۔ اس میں قدیم ترین ادیب سر سید ہیں، اس انتخاب پر ناصر عباس نیر نے درست پکڑ کی ہے کہ یہ 'قدیم' کا ایک نیا تصور قائم کرنے کے مترادف ہے۔(۲۵)

چارلس وڈ کے تعلیمی ڈسپیچ (۱۸۵۴ء) سے قبل شمالی ہندوستان میں تین طرح کے سکول موجود تھے۔ مشنری سرکاری اور غیر سرکاری۔ ان میں ذریعہ تعلیم انگریزی کے ساتھ ساتھ جدید دیسی زبانیں (ہندی، اردو) تھیں۔ ورنیکلر اور اینگلو ورنیکلر سکولوں میں زیادہ سے زیادہ مڈل تک دیسی زبانوں کی تعلیم دی جاتی۔ وڈ کے تعلیمی ڈسپیچ میں تجویز دی گئی کہ سکولوں میں ہر ضلع کی دیسی زبان میں تعلیم دی جائے۔ ضلع کی دیسی زبان کا تعین سرکاری سطح پر ہوا۔ سرکاری دستاویزات (گزیٹیر رپورٹس وغیرہ) میں اور پھر سکولوں میں دی جانے والی تعلیم کے لیے زبان کے اس انتخاب نے دیسی زبان کے مزاج میں کئی طرح کی تبدیلیاں پیدا کیں۔ سرکاری سطح پر سکولوں کے لیے تیار کی گئی نصابی کتب بیشتر انگریزی نمونوں پر مبنی ہوتی تھیں۔ ان کی تیاری میں انگریزی کتابوں کو بطور نمونہ سامنے رکھا جاتا یا براہ راست ترجمے کے ذریعے نصابی کتب دیسی زبانوں میں تیار کر لی جاتیں۔ یوں دیسی زبانوں میں نصابی کتب کی تیاری سے، ان میں اسلوب اور مواد کی سطح پر نئے معیارات اور استناد قائم ہونے لگے۔ ان کی تیاری میں مشرق کے ''مرصع'' اسلوب میں لکھے گئے ''خیالی'' ادب کی بجائے، 'سادہ' اور 'سلیس' زبان میں 'حقائق' کو ضبطِ تحریر میں لانے کے اعلان کیے جاتے۔

انگریزی سرکار کے زیرِ انتظام نصاب سازی کے لیے تیار کی گئی کتب سے دیسی زبانوں میں ان اسالیب کا اثر ونفوذ کس حد تک پھیلا، اسے باغ و بہار کی کامیابی، شہرت اور اس کے بعد اسلوب کی سطح پر اردو نثر میں آنے والے بدلاؤ کی مثال سے سمجھا جاسکتا ہے۔

مختلف علوم کو دیسی زبانوں (مثلاً اردو) میں منتقل کرنے کے عمل کو انیسویں صدی کی چوتھی دہائی میں اس وقت مہمیز ملی جب سرکاری طور پر فارسی کی بجائے، ان زبانوں کو استعمال کیا جانے لگا۔ اس کے متوازی مشن سکولوں کے لیے بھی دیسی زبانوں میں نصابی کتب تیار کی جارہی تھیں۔ ان میں شمالی ہندوستان کے حوالے سے فارسی اور ناگری رسم الخط میں کتب شائع کی جاتیں۔ سکول میں پڑھائی جانے والی تاریخ کی کتابوں میں مارش مین کی تاریخ *History of India from Remote Antiquity to the Accession of the Mogul Dynasty* کو سرکاری سطح پر قبولیت اور سند ملی۔ اس کتاب کے کئی تراجم کمپنی کے عہد میں (خصوصاً ۱۸۳۰ء کی دہائی سے ۱۸۵۰ء کی دہائی تک) اردو زبان میں ہوئے۔ اس کا ایک ترجمہ دلی کالج سے فارغ التحصیل منشی میر اشرف علی نے کیا جسے دلی کالج کی عربی فارسی کی کلاسوں میں شامل کر لیا گیا۔ مارش مین کی اس کتاب کا ایک اردو ترجمہ آگرہ سکول بک سوسائٹی کی طرف سے بھی شائع ہوا جسے سنسکرت شناس جان میور نے رواں اور سادہ اسلوب نثر کی بنا پر پسند کیا۔ مارش مین کی تاریخ میں غزنویوں سے پہلے کی ہندوستانی تاریخ پر زیادہ تفصیل موجود نہیں۔ اس کی ایک دلیل یہ دی جاتی تھی کہ اس دور کے حوالے سے ایسا دستاویزی ثبوت موجود نہیں جس کی بنیاد پر 'حقائق' اور 'داستان سرائی' کو علیحدہ کیا جاسکے۔ (۲۶)

دیسی زبانوں میں لکھی جانے والی نصابی کتب انگریزی مصنفین اور ان کی کتابوں سے اثر قبول کرتی تھیں۔ اس اثر میں مثلاً تاریخ کے ادوار کا تعین کرتے ہوئے، انھی ادوار کو شامل کرنا جنھیں انگریزوں نے اپنی کتب میں طے کیا اور انھیں اسی نام سے پکارنا جو نام انھیں انگریزی مصنفین نے دیا، سامنے کی مثالیں ہیں۔ ان تاریخوں میں ماضی کو بادشاہوں کے مذہب کی بنا پر طے کیا گیا، ماضی کو مختلف ادوار میں اس طرح تقسیم کیا گیا: ہندو دور، مسلم دور جبکہ استعماری دور کو اپنے ہی بنائے ہوئے معیار کے مطابق عیسائی دور نہیں لکھا گیا بلکہ اسے برطانوی دور قرار دیا گیا۔ سکولوں کے لیے دیسی زبانوں میں تیار کی گئی تاریخیں بھی ادوار بندی اور اسمیانے کے اس عمل کی پیروی کرتی تھیں۔ مولوی کریم الدین نے اپنی تاریخ واقعاتِ ہند کی اساس مارش مین کی تاریخ پر رکھی۔ اس میں غزنویوں سے پہلے کے 'ہندو' عہد کو محض گیارہ صفحات میں بیان کیا گیا، جبکہ 'مسلم' عہد کو ۷۳ صفحات دیے گئے اور 'برطانوی' دور کی تاریخ ۴۳ صفحات پر مشتمل ہے۔ یہاں یہ امر خالی از دلچسپی نہ ہوگا کہ اس کتاب پر ہندوؤں کی بجائے انگریز افسروں کی طرف سے اعتراضات اٹھائے گئے۔ ان میں یہ نقطۂ نظر اختیار کیا گیا کہ اس میں پیش کی گئی اہم ہندو شخصیات کی تصویر، ہندوؤں میں بے چینی پھیلا سکتی ہے، اس لیے کتاب کو مناسب ترامیم کے بعد شائع کیا جائے۔ اس اعتراض میں کسی ہندو کی طرف سے کوئی اشارہ نہیں کیا گیا، افسر نے اپنی دانست میں یہ تصور کیا کہ اگر کوئی ہندو اسے پڑھے گا تو اسے کیسا لگے گا، اس کے اعتراض کی بنیاد اس کی اپنی سمجھ بوجھ تھی۔(۲۸)

اردو کی اس تاریخ کے مقابلے میں بابو شیو پرساد کی ہندی میں سامنے آنے والی تاریخ اتہاس تمر ناسک کے بارے دعویٰ کیا گیا کہ اسے مستند ماخذات کی بنیاد پر تیار کیا گیا ہے۔ یہ تاریخ بیش تر الفنسٹون کی انگریزی کتاب پر انحصار کرتی ہے جس سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ 'مستند ماخذات' کون سے ہیں۔

ان دونوں مثالوں سے نتیجہ نکلتا ہے کہ اردو اور ہندی میں تیار کی گئی نصابی کتب اپنے مواد، اسلوب اور پیش کش، سب میں انگریزی کتب کی پیروی کرنے کی کوشش کر رہی تھیں۔ معیار یہاں انگریزوں کو بنایا جا رہا تھا۔ ان کتب کے زیر اثر تیار ہونے والا نصابی مواد اپنے اندر 'شناخت' کے پہلو رکھتا تھا۔ مختلف ادوار میں بادشاہوں کی تاریخ کو ان کے مذہب کی بنیاد پر پہچاننا، شناخت سازی کا ایک عمل تھا۔ مغلوں، سلطانوں، راجپوتوں کی تاریخ کو مسلم یا ہندو تاریخ کہنا، ماضی کے تعین اور حال کی روشنی میں اسے دیکھنے کے مترادف ہے۔ یہ وہ کتب تھیں جن پر اردو قارئین کی تربیت ہو رہی تھی۔

برطانوی استعمار کاروں کی طرف سے دیسی آبادی کے لیے وضع کیے گئے تعلیمی نظام کے مقاصد میں ہمیشہ تہذیبی مشن کا تذکرہ رہتا۔ وہ اس بات کا اعادہ کرتے کہ تعلیم کے ذریعے ہندوستانیوں کو 'جدید' بنایا جائے گا۔ نشاۃ الثانیہ کے

بعد جدید (Modern) کا مطلب 'عقل' اور 'حقائق' پر یقین رکھنا اور تعلیم کے ذریعے شہریوں میں اچھی دو کے حوا سے بیداری پیدا کرنا تھا۔ کرشنا کمار نے استعماری دور کے نظام تعلیم کا تجزیہ کرتے ہوئے واضح کیا ہے کہ یہ اپنے مقاصد حاصل کرنے میں ناکام رہا۔ اس ناکامی کا بنیادی سبب کرشنا کی نظر میں اس نظام کے ڈھانچے میں مضمر ہے۔(۱۰) اس نظام میں اساتذہ کی پسماندہ اور بے اختیاری حالت، ان پر اسکول انسپکٹر، پبلک انسٹرکشن اور ایسے دیگر افسران کو جائزے اور جانچ پڑتال کے لیے بٹھانا، نصاب سازی اور امتحان کے عمل میں اساتذہ کی نہ ہونے کے برابر شرکت نے ایسا ماحول پیدا کیا جسے کرشنا کے لفظوں میں ''درسی کتب کی ثقافت'' کہا جا سکتا ہے۔ اس ثقافت میں کتاب کو تقدیس کی حامل علامتی حیثیت حاصل ہوگئی۔ کتاب کو درسی عمل میں ایک مدد یا معاون کی بجائے، کل نصاب تصور کر لیا گیا۔ جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ اساتذہ کا کام ان درسی کتب کی وضاحت، طلباء کو انھیں یاد کروانا، نقل کروانا اور انھی کی بنیاد پر تیار کیے جانے والے امتحانوں کے لیے جوابات رٹوانا رہ گیا۔ اس کے بعد ہندوستانیوں کو 'رواج' اور 'جذبات' کی 'غلامی' سے نکالنے کا جو 'خواب' دیکھا گیا تھا، وہ کیسے شرمندہ تعبیر ہو سکتا تھا۔ لفظ اور تحریر کو حفظ کرنے کی جو روایت ہندوستان کے علمی ماحول میں پہلے سے موجود تھی، درسی کتب کے گرد گھومتے نصاب اور طرز امتحان نے اسے نیا جواز فراہم کیا۔

سرکاری عہدے داروں کے ذریعے (ریڈ [Reid] جو شمال مغربی صوبے کا پہلا DPI تھا، اس نے سورج پور کی کہانی [۱۸۶۲ء] دیہاتیوں کی رہنمائی کے لیے لکھی) اور ان کی نگرانی میں (مولوی کریم الدین اور بابو شیو پرساد کی نصابی کتب سرکاری عہدے داروں کے کہنے پر اور ان کی نگرانی میں تیار ہوئیں) تیار ہونے والی کتابیں، طرز تعلیم اور نصاب، استعماریت کے اپنے مفادات کے تحفظ کے لیے تھا۔ اس نظام تعلیم اور کتب کی وسیع پیمانے پر نصابی اشاعت نے ہندوستان اور ہندوستانی علم کو یورپی اوضاع علم میں تبدیل کر دیا۔ اب ہندوستانی ماضی مختلف مذاہب سے تعلق رکھنے والے بادشاہوں پر مشتمل تھا۔ مختلف زبانیں، مختلف مذہبی یا سماجی گرہوں سے منسوب تھیں، ہر ضلعے اور صوبے کی زبان میں تعلیم جیسی پالیسی نے شمالی ہندوستان میں اردو ہندی تنازعے کو فروغ دیا۔

دیوناگری سے واقفیت کو عام کرنے میں اور اسے ایک گروہ کی شناخت بنانے میں سرکاری پالیسیوں کا بھی اتنا ہی ہاتھ ہے، جتنا اس گروہ کے افراد کی شعوری کاوشوں کا۔ سرکاری اور نیم یا غیر سرکاری اداروں سے تعلیم حاصل کرنے والی خواندہ عوام، ان جوہری شناختوں (Essentialist Identities) کو 'علم' اور حقائق پر مبنی علم کی صورت قبول کرتی جسے وہ نصابوں، تاریخوں، ضلعی رپورٹوں اور مردم شماری کے جائزوں میں دیکھتی۔ برعظیم کی یورپی علمی وضعوں میں تبدیلی کا اثر دیسی ادبیات میں بھی جھلکنے لگا۔

ان سرکاری حکمتِ عملیوں کے نفاذ اور اشاعت (Print) کے ورود سے پہلے اردو کی ادبی روایت کثرت کو بسر و چشم قبول کرنے والی اور اسے فروغ دینے والی ہے۔ انیسویں صدی کے نصف اول تک اردو کی ادبی روایت کے دامن میں مذہبی اداروں سے وابستہ افراد کو اپنی افادہ پسندی، اجارہ داری اور مذہب کو ریاکاری کے لیے استعمال کے سبب پسندیدگی کی نظر سے نہیں دیکھا جاتا تھا۔ اردو کے کلاسیکی شعرا کے ہاں جگہ جگہ اس کی مثالیں موجود ہیں۔ دکنی شاعری میں تو مقامی دیسی روایت سے جڑنے کا احساس غالب ہے جس میں محض لفظ نہیں، موضوع کی سطح پر بھی قربت موجود ہے۔ میر اور غالب کے ہاں بھی صورتِ حال مختلف نہیں، غالب کے ہاں ریا اور مہ داگمیں کی لاگ کی مذہبی معاملات میں موجودگی سخت طنز سے رد کی جاتی ہے۔ معاملہ محض معروف شعرا تک محدود نہیں، اردو کی شعری روایت اپنی نہاد میں مذہبی روایت قرار نہیں دی جا سکتی۔ اردو شعرا کا کلام اس دعوے کا ثبوت فراہم کرنے کے لیے موجود ہے۔ واعظ سے اردو شعرا کی چھیڑ چھاڑ تو مشہور قصہ ہے اور جنت کو دوزخ میں ڈالنے کی بات تو غالب کر ہی چکے ہیں۔ مثنویوں میں ہندوستانی قصوں سے اثرات قبول کرنا اب تحقیقی اعتبار سے ثابت کیا جا چکا ہے۔(۲۹) ہندوستانی ذہن اور تہذیب کی جھلک بھی اردو غزل میں جا بجا دکھائی جا چکی ہے۔(۳۰) مرثیے جیسی مذہبی صنف میں دیسی مزاج کی موجودگی، اس بات کو ثابت کرنے کے لیے کافی ہے کہ ادبی روایت محض ذہنی نہیں، ارضی عناصر کی حامل بھی ہوتی ہے۔(۳۱) باغ و بہار میں افرادِ قصہ اپنی سماجی حیثیت، وطن یا پیشے کے اعتبار سے پہچانے گئے ہیں یا خود اپنی پہچان ان بنیادوں پر ظاہر کرتے ہیں، ان کی مذہبی شناخت پر اصرار نہیں ملتا۔ ان شناختوں پر اصرار تو ۱۸۵۷ء کے بعد شروع ہوا جس کی ذہنی تیاری کی تفصیل اور علمیاتی تعبیر کی طرف اوپر اشارہ کیا جا چکا ہے۔

شناخت سازی کے عمل میں تحریر اور اشاعت دونوں نے حصہ لیا۔ تحریر نے زبانی پن کے تحرک (Mobility) اور لچک (Flexibility) کو ختم کیا۔ اشاعت نے قاری میں کسی 'شناخت' (گروہی) سے جڑنے کا احساس پیدا کیا۔ یہ جڑت کوئی فطری امر نہیں کہ خود بخود وجود میں آ رہی تھی، یہ ایک خاص عہد اور مخصوص صورتِ حال میں، چند ذرائع اور طریقوں کو اپنانے سے پیدا ہوئی ہے۔ یہاں ہم اسی عملیدگی (Process) کا مطالعہ کر رہے ہیں کہ ناول نے اس میں کتنا اور کیسے حصہ لیا۔ مطالعے کے لیے سیاق و سباق کی وضاحت کے بعد ہمارا طریقہ کار فنی پیش کش کے تجزیے کا ہے جس میں راوی، کردار اور مکالمے کی پیش کش پر اور ناول نگار کے بیانیے میں ''انتخاب'' کے عمل پر توجہ مرکوز رہے گی۔ ہم اس مفروضے کو مان کر چلیں گے کہ ناول کی دنیا بنائی گئی ہے، موجود نہیں۔ یہ محض سادہ 'عہد کی عکاسی' نہیں، اسے تعمیر (Construction) کرنے کا معاملہ ہے۔

صورتِ حال کی وضاحت میں یہ سمجھنا اہم ہے کہ دستگیری/سرپرستی (Patronage) کے اُس ادارے کے خاتمے

نے جس نے مغلیہ عہد میں شاعری کے فروغ میں اہم کردار ادا کیا، ادیب کے لیے اشاعت کی صورت میں ایک نیا امکان پیدا کیا۔ ادیب کی سرپرستی اب خواندہ عوام کے ذمے ٹھہری۔ فکشن کے کرداروں میں بادشاہوں کی بجائے، متوسط طبقے کا ورود، بغیر کسی سبب کے نہیں ہوا۔ یہ سرپرستی کے ادارے میں تبدیلی ہے جس نے اصناف، موضوعات اور اسالیب سب بدل کر رکھ دیا ہے۔ اب شہزادوں کی بجائے، منہاریں، کالج کے لڑکے اور شریف گھرانوں کی عام خواتین فکشن کا موضوع بننا شروع ہوئیں۔

اشاعت کی آمد اور کمرشل سطح پر شائع شدہ کتب کو صرف کرنے کے لیے جس خواندہ طبقے کی ضرورت تھی، اسے استعماری دور میں سرکاری اور نیم سرکاری تعلیمی ادارے پورا کر رہے تھے۔ سنجیدہ تعلیمی کوششیں انیسویں صدی کے نصف میں شروع ہوئیں اور کمرشل پبلشنگ کا آغاز اسی صدی کی ساتویں دہائی سے ہوا۔ تعلیم عامہ کی کوششوں کے باوجود شرح خواندگی حوصلہ افزا نہیں تھی۔ اس لیے کتابیں فروخت کرنا ایک اہم مسئلہ تھا۔ اس مسئلے سے کمرشل پبلشروں نے اس طرح نبٹا کہ ان اصناف کو شائع کرنا شروع کیا جو زبانی ادب میں مقبولیت حاصل کر چکی تھیں۔ ان اصناف میں قصہ، گیت اور بارہ ماسہ اہم ہیں۔ (۳۲) اردو ناول کے ابتدائی نمونے اگر داستان، قصہ، نقلیات سے زیادہ قریب ہیں یا ان میں غزل کے اشعار اور اس کے تصورِ عشق کا رومانوی ماحول ملتا ہے تو اس کی وجہ بھی اشاعت کے ذریعے لکھے ہوئے لفظ کو لوگوں میں مقبول بنانے کی روش ہے۔ ویسے بھی کوئی صنف کسی ادبی روایت کا حصہ بنتے ہوئے، صرف روایت کو تبدیل نہیں کرتی، اپنے مزاج کو بھی اس روایت کے مطابق ڈھالتی ہے۔

استعماری صورتِ حال کا علمیات پر اثر تو ہم دکھا چکے، تحریر اور موضوعات کی سطح پر بھی صورتِ حال نے مقدور بھر حصہ ڈالا۔ برعظیم میں اسلامی احیا اور پرنٹ کا براہِ راست تعلق ہے۔ استعماری صورتِ حال نے دیسی آبادی کے جو دو بڑے ردِ عمل پیدا کیے، انھیں مفاہمت اور مزاحمت کہہ سکتے ہیں۔ مزاحمت کی ذیل میں استعماری صورتِ حال کو ایک 'خطرہ' تصور کیا گیا، اس سے نبرد آزما ہونے کا عسکری طریقہ تو آزمایا جا چکا تھا جسے ۱۸۵۷ء میں ناکامی کا سامنا کرنا پڑا، اب اگر تلوار نہیں تو قلم کے ذریعے اس خطرے کا مقابلہ کیا جا سکتا تھا۔ روایت پسند اور اصلاح پسند مسلمان انیسویں صدی میں مذہبی کلاسیکی متون کو اردو میں چھپوا رہے تھے۔ اسی کے دوران اردو مذہبی ادب کی زبان بن کر ابھری۔ اردو میں کلاسیکی متون اور معاصر صورتِ حال پر تحریروں کو چھپوانا، اپنے پیغام کو زیادہ سے زیادہ 'لوگوں' تک پہنچانا تھا۔ (۳۳) فرانسس روبنسن کے مطابق دیگر اسلامی علاقوں کے برعکس ہندوستانی مسلمانوں میں پرنٹ کی مقبولیت کا سبب، ان کی استعماری صورتِ حال تھی۔ یہاں مسلمانوں کو یہ احساس ہوا کہ اسلام کو کئی طرح کے خطرات کا سامنا ہے: استعماری حکومت، عیسائی تبلیغ اور ہندو اکثریت سے خطرہ۔ ان خطرات سے نمٹنے کے لیے پرنٹ ایک آلہ کار بنا

گیا۔ اس کی مدد سے اسلامی تشخص کی تشکیل کی گئی۔ ہندوستانی مسلمانوں میں اسلام کی تفہیم کو گہرا کیا گیا۔[۲۲] پرنٹ کی کامیابی یا اسے کامیاب بنانے کی کوششیں اس لیے بھی اہم تھیں کہ امرا اور نوابوں کی سرپرستی کے خاتمے کے بعد، اب عوام سے رجوع کیے بنا چارہ نہ تھا۔ اس لیے مذہب، عقیدہ یا ادب کی 'خدمت' میں لکھی جانے والی تحریروں کو محض 'دیانتداری' اور خدمت تصور نہ کیا جائے۔ اب کتب کے ذریعے اپنے گاہک پیدا کرنے کا معاملہ تھا۔ شناخت کا سوال اس طرح بھی اشاعت سے جڑا ہوا ہے۔ کسی خاص شناخت پر اصرار کرنا، اپنے حلقۂ اثر کو وسعت دینے کی طرف ایک قدم تھا۔ جن ادیبوں کو سرکاری سرپرستی حاصل ہو جاتی، ان کے لیے مقبولیت حاصل کرنے کا آسان طریقہ، اپنی کتب نصاب میں شامل کروانا تھا۔ جو لوگ نصاب میں شامل نہ ہو پاتے، ان کے لیے اپنے قارئین کا 'حلقہ' پیدا کرنا اور اسے وسیع سے وسیع کرتے جانا زندہ معاشی سوال تھا۔ رسم الخط سے شناسائی اور اس کے سیاسی سوال نے پہلے ہی شمالی ہند میں خواندہ عوام کو دو بڑے گروہوں میں تقسیم کر رکھا تھا۔ اس تقسیم نے موضوع اور لفظیات دونوں پر اثر ڈالا۔ اس کے علاوہ مقبولیت حاصل کرنے کے ذرائع بھی ادبی ہیئتوں پر اثر انداز ہوتے رہے۔ اسی دوران ناول نگار نصاب اور رسائل کے ذریعے اس دنیا میں داخل ہوا۔ اس کے پاس ممکنہ راستہ سرکاری سرپرستی حاصل کرنے کا تھا یا ایسی مقبول تحریریں لکھنے کا جنھیں قارئین کے وسیع حلقے میں اعتراف حاصل ہو جائے۔ دونوں صورتیں، نئی شناخت کی تعمیر پر اثر انداز ہو رہی تھیں۔ دونوں کا جائزہ لینے کے لیے ہم مختلف ناولوں کو تفصیلی تجزیے کا موضوع بنائیں گے۔

اردو ناول میں شناخت کے ضمن میں تین دائرے نظر آتے ہیں۔ ایک انگریز حاکموں کے بالمقابل اپنی شناخت، دوسرا ہندوستان کے تناظر میں اپنی پہچان کا سوال، تیسرا مسلم قوم کے اندر شناخت کی مختلف صورتیں۔ اردو ناول کے کردار اپنے طرزِ عمل، گفتگو اور راوی اپنی نصیحتوں اور بیانیے میں کرداروں کی پیش کش میں انتخاب کے ذریعے ان تینوں دائروں کو زیرِ بحث لاتے ہیں۔ نذیر احمد کے ناول کو یہاں پہلے دائرے یعنی انگریزوں کے بالمقابل ہندوستانی مسلمانوں کی شناخت کا تعین کے حوالے سے جائزے کا موضوع بنایا جائے گا۔ ابن الوقت اسی دائرے سے بحث کرتا ہے۔

زیرِ بحث دور کے اردو ناول میں کسی کردار کے مسئلے کو 'قومی' بنا کر پیش کرنے کی روش ملتی ہے۔ ناول سے پیش تر کے بیانوں پر نظر کی جائے تو یہاں کردار کا مسئلہ ذاتی نوعیت کا ہوتا ہے، مثلاً باغ و بہار ہو یا فسانۂ عجائب، ان کے کرداروں کے ساتھ پیش آنے والے واقعات اور مسائل کا تعلق کرداروں کی شخصیت سے ہے، وہ کسی 'قوم' کے نمائندہ نہیں۔ یہ تو فسانۂ آزاد اور ابن الوقت جیسے ناول ہیں جن میں کردار کی ذاتی زندگی، ذاتی نہیں رہی، فرد ملت کے مقدر کا ستارہ بننے لگا ہے۔ فسانۂ آزاد کی ابتدا میں آزاد کے افعال کی حیثیت تو ذاتی نوعیت کی ہی ہے،

تاہم حسن آرا کی وجہ سے جو تبدیلی اس میں آتی ہے اور خود ہندوستانیوں کا 'ادبار' دیکھ کر وہ آدھا ہوا جاتا ہے تو اس کا عمل ذاتی سے 'قومی' دائرے میں آ جاتا ہے۔ یہاں کردار 'قوم' کی اصلاح کا بیڑہ اٹھاتا ہے۔ خود آزاد کی شہرت بھی قومی سطح کی دکھائی گئی ہے۔ ترکی سے واپسی اور وہاں جنگ کے دوران اس سے سرزد ہونے والے کارناموں کا شہرہ، ہندوستان بھر کے اخبارات کی توجہ کا مرکز رہتا ہے۔(۳۵)

ابن الوقت میں کردار 'قوم' کی اصلاح کی بھاری ذمہ داری اٹھانے کی فکر کرتا ہے۔ اب محبت، سلطنت یا ذاتی اغراض، کردار کی شخصیت کا مرکز و محور نہیں رہے۔ اس ناول میں سیاست، فرد اور اجتماع کے باہمی تعلق کو منقش کیا گیا ہے۔ کردار کا کوئی عمل ذاتی سطح کا نہیں ہے۔ اس کے سماجی اور سیاسی مضمرات توجہ کا مرکز بننے لگے ہیں۔ ابن الوقت اسی لیے ناول ہے کہ اس میں کردار کے عمل پر دوسروں کے مختلف ردِ عمل دکھائے گئے ہیں۔ یہ اردو فکشن میں سماجیت (Sociality) کا ظہور ہے۔ قصے کی پرانی تشکیل میں کردار اگر ایک مقصد سے جڑے بھی ہوتے تھے تو ان کے درمیان سماجی شعور کا ادراک موجود نہیں ہوتا تھا۔ بیانیے کی نئی صورت میں کرداروں کو منسلک کرنے والے نئے مظاہر آ گئے ہیں۔ کسی فرد کے عمل سے سماج میں پیدا ہونے والے مختلف ردِ عمل، فکشن میں بیان ہونے لگے ہیں۔

کردار کی شخصیت کے لیے محض نام، اب ناکافی ہے۔ یہ برمحل ہے کہ نذیر احمد کے کرداروں کے ناموں کو بیشتر 'اسمِ بامسمیٰ' کے ذریعے زیرِ بحث لایا گیا ہے۔ کرداروں کے ناموں نے نقادوں کو باندھے رکھا ہے یا وہ خود اسی کھونٹے پر کودتے رہے ہیں، یہ دریافت کرنا ہمارے دائرہ کار سے خارج ہے۔ ہم تو یہ دکھائیں گے کہ کردار کی کسی خاص صفت کی بنیاد پر نام رکھنے کے باوجود نذیر احمد نے اس کی تعمیر کے لیے وہ ضروری مسالہ استعمال کیا ہے جسے فکشن کی رسومیات میں اہمیت حاصل ہے۔ اس ناول کے مرکزی کردار کی تعمیر میں انھوں نے بچپن کی بجائے لڑکپن اور نوجوانی کے دور کی تفصیلات دی ہیں۔ دلی کالج کی تعلیم، اس کے مرغوب مضامین کا بیان، اس کی تعلیمی حالت اور کالج کی عمومی فضا کو خصوصاً بیانیے میں جگہ دی گئی ہے۔ یہ تفصیل ابن الوقت کی شخصیت کو سمجھنے میں معاون ہے۔ نذیر احمد نے اپنے ایک اور ناول فسانۂ مبتلا میں مرکزی کردار کی پیش کش میں خاص طور پر اس کی ابتدائی پرورش کو بیانیے میں شامل کیا تھا۔ وہ تفصیل اُس کی حسن پسندی اور ناز و ادا پر مٹنے کی عادت سمجھنے میں مددگار تھی۔(۳۶) دونوں کرداروں کی منفرد شخصیت ابھارنے کے لیے الگ الگ طرح کی تفصیل درکار تھی۔ نذیر احمد کا فنی شعور بہر حال پختہ تھا اور جانتا تھا کہ کس کے لڑکپن کی سرگرمیاں دکھانی ہیں اور کس کے بچپن کی خراب نشو و نما کا تذکرہ کرنا ہے۔

ابن الوقت کے خاندان کے بارے جو تفصیل فراہم کی گئی ہے، اس سے مصنف کے فنکارانہ شعور کی داد دینا پڑتی ہے۔ اس کا تعلق ایک ایسے خاندان سے ہے جو پشت ہا پشت سے قلعے سے وابستہ ہے۔ انگریزوں سے مڈبھیڑ کے

لیے یہ مناسب انتخاب ہے۔ اگر یہاں کسی جدید تعلیم یافتہ شخص کو مرکزی کردار بنایا جاتا تو اس کے انگریزوں کے حوالے سے رویے میں خوشامد یا احسان مندی کا جذبہ موجود ہوتا۔ قلعے سے تکفل نے ابن الوقت کے کردار میں دونوں طرح کی حکومتوں (مغلیہ اور انگریزی) کے بارے تجزیے کو متوازن بنانے اور اس کے بیانات کو سند (Authenticity) فراہم کرنے میں بنیادی کردار ادا کیا ہے۔ اگر کسی ایسے شخص کو مرکزی کردار بنایا جاتا جو قلعے کے اندرونی حالات سے واقف نہ ہوتا یا جس نے شاہی انتظام کا براہ راست مشاہدہ نہ کیا ہوتا تو شاہی نظام پر اس کی تنقید یک طرفہ ہوتی اور تیقن سے عاری بھی۔ اس لیے قلعے کے ایک ملازم، ابن الوقت کا انتخاب برمحل ہے۔ اس انتخاب سے نذیر احمد نے ناول میں کئی امکانات (Probabilities) اور لازمیتوں (Inevitabilities) کو ممکن بنایا ہے۔ ابن الوقت کا خاندان دلی کا معروف گھرانہ ہے، وہ لوگ ''پاسِ وضع کو شرطِ شرافت'' جانتے ہیں۔ ابن الوقت قلعے سے توسل کے سبب انگریزی کی بجائے عربی و فارسی کی تعلیم حاصل کرتا ہے۔ یہاں نذیر احمد نے یہ بتانا ضروری سمجھا کہ وہ تعلیم ملازمت کے لیے حاصل نہیں کر رہا۔ اسے تو بس اپنی زبان 'ٹکسالی' بنانی ہے۔ ملازمت کی اسے یوں ضرورت نہیں کہ اس کا خاندان پشتوں سے قلعے کا ملازم ہے اور جب اس کا موقع آئے گا، وہ بھی قلعے میں ہی ملازمت اختیار کرے گا۔

ابن الوقت کی شخصیت میں جاننے کا شوق، معلومات جمع کرنے کا ذوق، مختلف ملکوں اور شہروں کے حالات جاننے کا اشتیاق، تعزز اور ترفع اس حد تک بڑھا ہوا جسے لوگ اسے کبر پر محمول کرتے، خودداری اور انگریز پسندی دکھائے گئے ہیں۔ وہ انگریزوں کو اس لیے پسند کرتا ہے کہ انھیں برتر قوم تصور کرتا ہے۔ اس تصور کی بنیاد انگریزوں کے ہاں سلطنت کی موجودگی ہے۔ اس کی رائے میں، جو اس نے بہ دیر قائم کی، کسی قوم میں سلطنت کا ہونا، اس بات کی نشانی ہے کہ اس ''کے مراسم، عادات، خیالات، افعال، اقوال، حرکات اور سکنات یعنی کل حالات فرداً فرداً نہیں تو مجتمعاً ضرور بہتر ہیں۔'' (۳۰)

مسلم اشراف کے ایک فرد کو مرکزی کردار بنانے کے بعد نذیر احمد نے اس کی نظر سے، اُس کے اور اس کی قوم کے معاملات و مسائل بیان کیے ہیں۔ ناول کی فضا کو 'مسلم' بنانا، جیسے نمازِ مغرب، افطار اور رمضان کا استعمال کرداروں کی شناخت کے حوالے سے فضا سازی کی کاوش ہے۔

ناول کے زیادہ تر کردار اور منظر نامہ ایک ہی مذہب سے متعلق ہے۔ انگریزوں کے خلاف بغاوت کرنے والے بھی اور اسے 'شورشِ جاہلانہ'' کہنے والے بھی اسی ایک ہی گروہ سے تعلق رکھتے ہیں۔ باغیوں کا سرغنہ خانقاہ شاہ حقانی سے انگریزوں کے خلاف جہاد کا فتویٰ لینے آیا ہے۔ یہ کوشش جہاں اپنے فعل کو مذہبی سند فراہم کر کے، اسے عوام میں مقبول بنانے کی سعی ہے، وہیں اس امر کی طرف اشارہ بھی کر رہی ہے کہ اجتماعی سطح پر فتوے کی حیثیت اور قبولیت کس

قدر تھی۔ بیانیے میں ابن الوقت کی نظر سے ان معاملات کا دکھایا جانا، فضا کو ایک خاص رنگ اور نمائندگی کے ذریعے خود بیانیے کو ایک خاص شناخت دیتا ہے۔ ظاہر ہے اگر ابن الوقت کی بجائے کسی دوسرے مذہب کا کوئی کردار ہوتا تو اس کا مشاہدہ شاہ صاحب کی خانقاہ کی بجائے کہیں اور کا ہوتا۔

ابن الوقت، جان نثار کی درخواست پر زخمی نوبل کو اٹھوا لایا ہے۔ اب اسے بغاوت کے دنوں میں ایسی جرأت کے لیے حمایت کی ضرورت ہے جس کے حصول کے لیے وہ شاہ حقانی کی خانقاہ کا رخ کرتا ہے۔ وہاں پر سرغنۂ باغیان، خانقاہ کے علما سے بغاوت کا فتویٰ لینے آیا ہے مگر وہ مان کر نہیں دیتے: ''خانقاہ والے مذہبی معاملے میں ڈرنے دبکنے والے نہیں۔'' (۳۸) ابن الوقت کی نظر سے دیکھتے ہیں تو مرکز مذہب ہے۔ کسی بھی امر پر ناطق کی حیثیت مذہب کو حاصل ہے، اس کا ذاتی فعل ہو یا دیگر افراد کا، اسے پرکھنے کا پیمانہ مذہب ہی ہے۔ یہ محض اتفاق نہیں کہ اردو ناول میں سیاست اور مذہب کی آمد پہلو بہ پہلو ہوئی ہے۔ سیاسی مسئلے پر ہونے والے گفتگو، مذہبی اصطلاحوں میں ہو رہی ہے۔ ابن الوقت کے طرزِ عمل پر اس کی برادری، محلے والوں اور اہلِ شہر کا اعتراض بھی مذہبی ہے۔ یہاں ذرا رک کر دیکھ لینا چاہیے کہ یہ مذہب کسی خالص متن پر مبنی ہے، تفہیم پر یا روایت پر۔

مذہب کی مرکزیت میں یہاں تینوں ہی طرح کے ردِ عمل سامنے آتے ہیں۔ حجۃ الاسلام، مذہب کی متنی صورت کا دلدادہ ہے، ابن الوقت تفہیم کا عاشق اور لوگ باگ روایت کے دھنی۔ ان تینوں کے ہاں مذہب کی مختلف صورتیں دکھائی دیتی ہیں۔ حجۃ کا اتمامِ حجت ایک طرف ابن الوقت کو ہے، دوسرے اس کا روئے سخن روایتی مذہب کی طرف بھی ہے۔ اسے خاص و عام سبھی سے گفت گو ہے۔ اس کی باتیں جسے پسند آتی ہیں وہ نہ خواص میں ہے (ابن الوقت) نہ عوام میں، اسے پسند کرنے والوں کا ٹھکانہ تو چھاؤنی ہے جہاں کسی نیٹو کا گزر نہیں، بھلے وہ مقامی ہندوستانی خواص میں ہی ہو۔

اس ناول میں دیسی آبادی کی پیش کش میں عموماً استعماری نقطۂ نظر حاوی ہے۔ نوبل ہندوستانیوں کی طبیعتوں کو بودا اور محکوم بتاتا ہے۔ ہندوؤں کا مذہب اس کی نظر میں سوائے 'رسم و رواج' کے اور کچھ نہیں؛ مسلمانوں کو اگر ناز ہے تو اپنے مذہب پر۔ یہ بات نوبل نے کہی ہے اور اس پر صاد بھی کیا ہے۔ نوبل ہی ابن الوقت کو اصلاح (ریفارم) پر تیار کرتا ہے۔ اس کا مسلمانی ادبار کا کلامیہ، غدر کے اسباب، مسلمانوں کی 'موجودہ' حالت اور اس میں 'بہتری' کے لیے تجاویز پر مشتمل ہے۔ اس کے کلامیے کا تجزیہ شناخت کا 'نیا' روپ سمجھنے میں معاون ہے۔

نوبل کی زبانی 'مسلم' اور 'ہندو' شناخت کو ممیز انداز میں نمایاں کیا گیا ہے۔ وہ ہندوستانی آبادی کو دو بڑے مذہبی گروہوں کی صورت میں تصور کر رہا ہے۔ دونوں کے حوالے سے جوہری خصوصیات بھی اس نے طے کر رکھی ہیں۔ اس

کا کلامیہ دونوں گروہوں میں 'امتیازات' واضح کرنے پر مبنی ہے۔ اولین فرق تو اس نے مذہب اور اس کی نوعیت کا کیا
ہے۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس کی نظر سے مسلمانوں کا پلڑا بھاری دکھانا، شاید، نذیر کے ذہن کی پیداوار ہے۔ انھوں نے
لکھتے ہوئے اپنی ذاتی شناخت کو ناول میں کرداروں، ان کے تصورات اور دیگر گروہوں کی پہچان وضع کرتے ہوئے
شعوری سطح پر رکھا ہے۔ اس کلامیے میں درجہ بندی کے دو معیار ہیں: انگریزوں کے بالمقابل تمام ہندوستانی (مسلم
ہوں یا ہندو) بودے اور محکوم طبیعتوں کے حامل ہیں جبکہ ہندوؤں کے بالمقابل اپنے مذہب، رویوں اور طرزِ عمل کی
بنیاد پر مسلمان بہتر ہیں۔ یہ محض مکالموں سے نہیں کرداروں کی نمائندگی (Representation) سے بھی ثابت کیا گیا
ہے۔ ہندوستانیوں کے مقابلے میں انگریز بلی بھی شیر ببر ہے جبکہ ہندوؤں کے مقابلے میں مسلمان شیر ہیں۔

اس ناول میں انگریزوں کی پیش کی گئی تصویر کو مرعوب ذہن کا مشاہدہ کہا جا سکتا ہے۔ اس حوالے سے ایک تصویر
نوبل کا کردار ہے۔ وہ سرتاسر ایک 'شریف' آدمی ہے۔ اس کی پیش کش میں محض 'اچھائیوں' کو ہی سامنے لایا گیا ہے۔
اردو ثقافت کے عین مطابق وہ 'اعلیٰ' کردار کی سب سے اولین شرط 'شریف' ہونے پر پورا اترتا ہے۔ اس پر مستزاد یہ
کہ وہ شریف پرور بھی ہے۔ اشراف کی طرف سے اور اشراف کے لیے (اردو میں خواندگی بہت حد تک اسی طبقے میں
تھی) لکھے گئے ناولوں میں یہ امر باعثِ اطمینان ہے کہ انگریزی حکومت کے اہم کارندے شریف پرور ہیں۔

نوبل ایک مستقل مزاج انسان ہے۔ اسے اپنی ذاتی تکلیف کی شکایت نہیں۔ ابن الوقت کے ہاں اگر کوئی بات
اسے بے چین کرتی ہے تو وہ جنگ کے مشکل وقت میں اپنے لوگوں کی مدد نہ کر پانا ہے۔ جان نثار اس کی تعریفوں کے
پل باندھتا ہے۔ وہ اس کی نیک مزاجی اور یتیموں اور بیواؤں کے وظائف مقرر کرنے کی تعریف کرتا ہے۔ انگریزوں
کے دھاوے کے بعد جب ابن الوقت اور اس کے گھر والوں کو بیگار میں دھر لیے جانے کا خدشہ پیدا ہو جاتا ہے تو
نوبل اتفاقاً وہاں پہنچ جاتا ہے جو 'اشراف گھرانے' کو اس 'ذلت' سے بچا لیتا ہے۔ وہ ابن الوقت کے خاندان کو ان کے
گھر پہنچانے کا بندوبست کرتا ہے۔ اس عمل میں کوئی تین سے زائد گھنٹے لگ گئے۔ اس پر راوی نے تبصرہ کیا: ''واہ رے
نوبل صاحب ٹلنے کا نام ہی نہیں لیا۔''(۳۹) جنگ کے بعد ابن الوقت کی جب بھی نوبل سے ملاقات ہوئی، ہر بار اس
نے انھیں اعلیٰ 'منصبی' اور 'قومی تعزز'' کے ساتھ مشاہدہ کیا۔ جب پہلی بار نوبل کی میز پر ابن الوقت کو کھانے کی دعوت ملی
تو قاعدے سے ناواقفیت نے اس سے کئی طرح کی غلطیاں کروائیں۔ ان بدتمیزیوں کو نوبل خاموشی سے نظر انداز
کرتا ہے۔ اس پر راوی نے تبصرہ کیا: ''واہ رے شرافت، نوبل صاحب شروع سے آخر تک گردن جھکائے بیٹھے
رہے۔''(۴۰) ابن الوقت کی پھوپھی، اس کی تبدیلیِ وضع کو نوبل 'فرنگی' کے قدم گھر میں آنے کا نتیجہ بتاتی ہے۔ وہ نوبل کو
کوستی ہے اور دوسری وجہ سے اس کی انگلستان روانگی کو اپنی بددعاؤں کا اثر کہتی ہے۔ اس پر حجۃ الاسلام جواب دیتا

ہے کہ یہ کوسنے ناحق ہیں، ''وہ اگر اس گھر آ کر نہ رہا ہوتا تو آج ساری عورتیں رانڈ ہوتیں، تمام بچے یتیم، محلے میں گدھوں کا حل پھر گیا ہوتا۔'' (۲۱) ابن الوقت کی نظر میں اس کا نوبل کی جان بچانا، اسے پناہ دینا اور پھر انگریزی کیمپ تک پہنچانا اُس احسان کے مقابلے میں جس میں نوبل نے ابن الوقت اور اس کے خاندان والوں کو بے گار سے بچایا تھا، کچھ وقعت نہیں رکھتا۔ پھر اسے جاگیر عطا کرنا اور ڈپٹی کلکٹر بنا دینا تو اور زیادہ احسان کرنے کے مترادف ہے۔ ہماری نظر میں ابن الوقت نے جو عمل کیا وہ اصلاً احسان تھا۔ وہ نہ انگریزوں کا ملازم تھا نہ اسے ان سے کوئی تعلق۔ اس کے باوجود اس نے بغیر کسی غرض کے نوبل کی جان بچائی۔ اس کے مقابلے میں نوبل نے ابن الوقت سے جو بھی سلوک کیا، وہ تمام کا تمام اس کا ردِعمل تھا۔ اس کے باوجود، نوبل کے احسانوں کے بوجھ تلے ابن الوقت جھکا پڑتا ہے۔ راوی کے نوبل کے بارے تعریفی کلمات، حجۃ الاسلام اور ابن الوقت کا اس کی توصیف کرنا اور خود نوبل کی جو تصویر ناول میں پیش کی گئی ہے، وہ ایک انتہا کے شریف انسان کی ہے۔

یہ صرف نوبل تک ہی محدود نہیں، برصغیر کی آبادی کے مقابلے میں انگریزوں کی عمومی تصویر میں 'بڑائی کی شان' دکھائی گئی ہے۔ انگریز رشوت نہیں لیتے، اُن کے اردلی اور دوسرے شاگرد پیشہ ہندوستانی یہ کام کرتے ہیں۔ یورپی علمی فضلیت کے اعتبار سے بڑے درجے پر فائز ہیں۔ جان نثار بیان دیتا ہے کہ کافر ہونے کے باوجود انگریز اخلاق، نیکی اور خدا ترسی میں بے مثال ہیں۔ جبکہ ہندوستانیوں میں اکثریت بدوں کی ہے۔ نوبل کے مطابق انگریز ہمیشہ سے بہادر ہیں۔ ابن الوقت عقل اور مذہب دونوں حوالوں سے انھیں بہتر سمجھتا ہے۔ جنگ آزادی کے اسباب میں انگریزوں کی غلطیوں کی نشاندہی کے باوجود، وہ ان کے طرزِ حکومت کو اصولی طور پر بے مثال قرار دیتا ہے، بس ان میں عملی نومیت کی چند خامیاں ہیں۔ حجۃ الاسلام ان کے حوالے سے مذہبی دلیل لاتا ہے کہ انگریزوں کو حکومت خدا نے دی ہے۔ ان کی برتری بھی خدا کے حکم سے ہے۔ انگریزوں کی عملداری اُسے رحمت الٰہی معلوم ہوتی ہے، یہ سب تعریفیں تصویر کا اکہرا رخ ہیں، ایک مستعمری ذہن کے ساتھ جب ابن الوقت، حجۃ اور جان نثار انگریزوں کا مشاہدہ کرتے ہیں تو انھیں اُن میں صرف خوبیاں ہی خوبیاں دکھائی دیتی ہیں۔ (۲۲)

ابن الوقت کو اردو تنقید نے عموماً مشرق و مغرب کے تصادم اور اپنی تہذیب کو بچانے کی اصطلاحوں میں دیکھا ہے۔ (۲۳) اگر اس ناول میں ہندوستانیوں کی پیش کش پر نظر رکھیں تو یہ تعبیر ہمارا زیادہ ساتھ نہیں دیتی۔ انگریزوں کے بالمقابل ہندوستانیوں کو ہر لحاظ سے کم تر دکھایا گیا ہے۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوت کا سبب محض انگریزوں کی مقامی آبادی سے بے اعتنائی نہیں، اس میں رعایا کی 'زیادتی' بھی شامل ہے۔ جو ہندوستانی ریاستیں، انگریزی عملداری کے علاوہ برعظیم میں موجود تھیں، جنھیں ابن الوقت 'ملکی گورنمنٹیں' کہتا ہے، انھیں انگریزی عملداری کے حوالے سے بڑا خطرہ قرار دیا

گیا ہے۔ ابن الوقت جنگ کے اسباب پر بحث کرتے ہوئے، انگریزوں کو سمجھاتا ہے، کہ انھیں ان شخصی حکومتوں سے ہوشیار رہنا چاہیے۔ ان کے منتظم رئیس، 'آرام طلب'، 'احمق'، 'جاہل'، 'غافل' اور 'مسرف' ہیں۔ ان کی رعایا ''نامہذب و ناشائستہ'' ہے۔ انگریزوں کو ہمیشہ ان سے خائف رہنا چاہیے۔ ابن الوقت کے نزدیک ''جسم سلطنت میں یہ ریاستیں گویا برص کے چھتے ہیں؛ کیوں کر اطمینان ہو سکتا ہے کہ ان چھتوں کا فساد دوسرے اعضائے صحیح تک متعدی نہیں ہوگا۔'' اس بنیاد پر وہ ان ریاستوں کو انگریزی سلطنت کے لیے بیرونی دشمنوں سے زیادہ خطرناک قرار دیتا ہے۔(۶۴) ہندوؤں اور مسلمانوں کو انگریزوں سے جو شکایتیں ہیں، ان میں بدگمانیوں کا تذکرہ کر کے ابن الوقت کہتا ہے کہ انگریزوں کو ''معاملہ پڑا ہے نادانوں کے ساتھ''۔ جان نثار بغاوت کو کوئی دن کا غل غپاڑا کہتا ہے اور رعیت کے ظلم کے باوجود انگریزوں کی مہربانی اور رحم کی داد دیتا ہے جس کا مظاہرہ انھوں نے ۱۸۵۷ء کے بعد رعایا کو معاف کر کے کیا۔ ہندوستانی جوتی گھٹیا ہے، وہ ضلع ضلع گھومنے کی رپڑ میں نہیں ٹھہرتی، چرٹ کے بعد کوئی حقے کو منھ لگانا پسند نہ کرے گا۔ حجۃ الاسلام کا ماننا ہے کہ انگریزی عملداری، رحمت الٰہی ہے، ناحق انگریزوں نے انتظام کا کھکھیڑ پالا، اگر وہ ایک ضلع بطور نمونہ چھوڑ دیتے کہ ہندوستانی خود اس کا انتظام سنبھال لیں تو بقول اس کے

''ایک برس بھی پورا نہ گزرنے پاتا کہ لوگ بدعملی سے عاجز آ کر بہ منت انگریزوں کو منا کر لے جاتے اور پھر کبھی بھول کر بھی بغاوت کا نام نہ لیتے۔''(۶۵)

غدر کے چوتھے ہی دن جاں نثار دیسی عملداری کے جلد ختم ہونے کی نوید دیتا ہے، ابن الوقت زخمی انگریزوں کو دیکھ کر متاسف ہوتا ہے کہ ''خونِ ناحق کبھی خالی نہیں جاتا'' اور قلعے پر پہلا گولا داغے جانے پر وہ نوبل کو والہانہ مبارکباد دیتا ہے۔ نوبل اور حجۃ الاسلام اس باب میں یک زبان ہیں کہ مغلیہ خاندان کو تو خانہ داری کا سلیقہ نہیں، ملک کا انتظام تو کہاں ان سے ہو سکتا ہے۔ حجۃ کے بارے اس کے افسر کی رائے ہے کہ اگر وہ غدر کے دنوں میں ہندوستان ہوتا تو اپنے بھائی ابن الوقت سے زیادہ انگریزوں کی مدد کرتا۔ ابن الوقت، جاں نثار اور حجۃ سب انگریزوں کا لوہا مانتے ہیں۔ انگریزوں کے بالمقابل سب کو اپنی حیثیت اور شناخت کا احساس ہے۔ ان سب حقائق کے بعد اس ناول کو 'مغربی سیلاب بار روکنے کی کوشش' یا 'اپنی تہذیب کی عظمت کا نقش' تصور کرنے کے لیے اردو نقادوں کا حوصلہ درکار ہے یا عاشق کی نظر جو دن کو رات کہہ کر معشوق کو راضی رکھنے کی سعی کرتا ہے۔

تبدیلی وضع شناخت سے جڑا ایک اہم سوال ہے۔ حجۃ الاسلام کا ابن الوقت کو سمجھانا اور تبدیلی وضع سے منع کرنا، عام طور پر تہذیب کی بڑائی کے زیر اثر دیکھا گیا ہے۔ اگر متن کا بغور مطالعہ کیا جائے تو کہیں حجۃ ایسی دلیل پیش نہیں کرتا۔ اس کی انگریزوں سے مرعوبیت اس کے بیانات اور طرزِ عمل سے واضح ہے۔ تبدیلی وضع کا سوال تہذیب کی بجائے استعماری افتراق سے جڑا ہے۔ استعماریت کو اپنا جوازِ حکومت ثابت کرنے کے لیے حاکم اور محکوم میں واضح

فرق ثابت کرنا ہوتا ہے۔ یہ فرق نسل، قومیت، تہذیب، علم، سیاسی انتظام اور مذہب ہر سطح پر علامتی دنیا میں نمائندگی کے ذریعے اور روزمرہ طرزِ عمل میں حاکموں سے محکوموں کو علیحدہ رکھ کر ثابت کیا جاتا ہے۔ چھاؤنی میں کسی کو رہنے کی اجازت نہیں ہوتی، ملنے کے لیے پہلے اجازت لینا ہوتی ہے، کوٹھی کے باہر ہی گاڑی سے اترنا پڑتا ہے (غالب کی ملازمت والا واقعہ تو یاد ہی ہوگا)، ملازمین کی فوج اور اپنے رہن سہن کے ذریعے خود کو محکوموں پر برتر ثابت کیا جاتا ہے۔ یہ عجب نہیں کہ اپنی قوم کی اصلاح کے لیے شروع ہونے والا منصوبہ محض انگریزی وضع اختیار کرنے اور اس کے مضمرات بیان کرنے کی نذر ہو گیا ہے۔ ریفارم کا سلسلہ تو کہیں پیچھے رہ گیا۔ ابن الوقت کا قصہ تمام تر استعماری افتراق میں پیدا ہونے والے رخنے، اس پر انگریزوں اور دیسی آبادی کے ردِ عمل کو بیان کرتا ہے۔ دونوں طرف سے آنے والے اس ردِ عمل کو سمجھنے کے لیے بنگالیوں کی طرف انگریزوں اور حجۃ کے رویے کو دیکھ لینا مفید ہوگا جو اس ناول میں مذکور ہے۔

بنگالیوں کی تصویر اس ناول میں 'بے ادب رعایا' کی ہے۔ حجۃ کا افسر ڈپٹی کلکٹر، اس کی تعریف کے لیے جو خط شارپ کے نام لکھتا ہے، اس میں حجۃ اور بنگالیوں کے رویے میں فرق کو بیان کرتا ہے۔ اسے حجۃ سب ڈپٹی کلکٹروں میں زیادہ پسند ہے کہ وہ 'جھڑا بنگالی بابو' نہیں ہے۔ بنگالی قوم سے اس کو ''دلی نفرت ہے۔'' اس کی وجہ وہ یہ بیان کرتا ہے کہ ''انگریزی پڑھ کر یہ لوگ ایسے زبان دراز اور گستاخ اور بے ادب اور شوخ ہو گئے ہیں کہ سرکاری انتظام پر بڑی سختی کے ساتھ نکتہ چینیاں کرتے ہیں۔'' جب شارپ حجۃ سے اس بارے رائے طلب کرتا ہے تو وہ بھی اپنے افسر کا ہمنوا بن جاتا ہے۔ وہ اُن کی بے باکی اور انگریزوں سے ہم سری کی کوششوں کو بیان کرتا ہے۔ وہ بتاتا ہے کہ بنگالی قانون کی پیروی تو کرتے ہیں لیکن ''حاکم کی کچھ حقیقت نہیں سمجھتے۔'' انھوں نے انگریزوں کی ہجو اور مذمت بھی شروع کر رکھی ہے جبکہ شمالی ہندوستان میں یہ حالت ہے کہ ''کوئی انگریز ہو، اس کو سلام کرنا چاہیے اور نہ کرو تو بعضے ٹوک دیتے ہیں اور بعضے ٹھوک بھی دیتے ہیں۔'' بنگالیوں کے بارے خصوصاً اور ہندوستانیوں کے حوالے سے عموماً شارپ کی رائے انتہائی تحقیر آمیز ہے۔ وہ تو ہندوستانیوں کو اپنے جیسا ''آدمی'' ہی نہیں سمجھتا۔ بنگالیوں کے رویے پر اسے سخت چڑ ہے۔ جب حجۃ یہ قیاس پیش کرتا ہے کہ یوماً فیوماً شمالی ہند میں بھی حاکم محکوم کا تفاوت کم ہوتا جاتا ہے تو وہ شکرِ خدا کرتا ہے کہ تب تک اس کی ملازمت ختم ہو جائے گی۔(۲۶) بنگالیوں سے اگر شارپ اور حجۃ کے افسر کو کد ہے تو یہی کہ وہ انگریزوں کی برتر حیثیت دل سے تسلیم نہیں کرتے۔

ابن الوقت نے وضع تبدیل کی اس لیے کہ رعایا اور حاکم میں جو تفاوت ہے اور جو اس کی نظر میں غدر کے برپا ہونے کی اہم ترین وجہ بھی، اسے دور کر کے اتحاد پیدا کیا جائے۔ نوبل نے اسے اصلاح کا طریقہ سمجھایا ہے کہ خود اپنی

مثال سے انگریزوں جیسا بن کر مسلم رعایا اور انگریزوں میں موجود دوری جس نے دونوں کے دلوں میں ایک دوسرے کے بارے طرح طرح کی غلط فہمیاں پیدا کر دی ہیں، انھیں باہمی اختلاط سے دور کیا جائے۔ اسی لیے وہ انگریزی وضع اور چھاؤنی میں رہائش اختیار کر لیتا ہے۔ نوبل کے ہندوستان میں رہنے تک تو کوئی مسئلہ پیدا نہیں ہوتا۔ اس کے انگلستان روانہ ہوتے ہی ابن الوقت کے لیے مشکلات کا آغاز ہوتا ہے۔ سب سے پہلے اسے 'نیٹو' (Native) ہونے کی وجہ سے چھاؤنی سے نکال دیا جاتا ہے۔ اس کے بعد شارپ اس کی انگریزی وضع کو انگریزوں کی برابری کرنے کی کوشش پر محمول کرتا ہے۔ اتفاقاً راہ میں ملنے پر وہ ابن الوقت سے اس لیے بدگمان ہو جاتا ہے کہ وہ گھوڑے سے اتر کر اسے کیوں نہیں ملا۔ اسے شکایت ہے ابن الوقت سے تو یہی کہ وہ 'ہندوستانی قاعدے' سے نہیں رہتا۔ حجۃ سے ہونے والی بحث میں وہ یہی دلیل پیش کرتا ہے کہ:

> "آپ کے بھائی ہندوستانی ہو کر صاحب لوگ بنا چاہتے ہیں اور چاہے گستاخی کے ارادے سے نہ ہو مگر ہم لوگوں کو ان کی تمام باتوں پر گستاخی کا احتمال ہوتا ہے۔[...] کوئی ہندوستانی ہمارے لباس کو جس میں اس کو کسی طرح کی آسائش نہیں، بے وجہ نہیں اختیار کرے گا اور سوائے اس کے کہ اس کے دل میں ہمارے ساتھ برابر کا داعیہ ہو اور کیا وجہ ہو سکتی ہے۔ یہ ساری تدبیر انگریزوں کو ذلیل اور ان کی حکومت کو ضعیف اور ان کے رعب کو بے قدر کرنے کی ہے۔" (۴۷)

جو وضع اختلاط کے لیے اختیار کی گئی تھی، اس کا انجام برعکس نکلا۔ محض انگریز نہیں، ہندوستانی بھی ابن الوقت سے اس کی وضع کے سبب ناراض ہو گئے۔ ان لوگوں کی نظر میں وضع ہی مذہب کا نشان ہے۔ سو ابن الوقت کرشٹان ہو گیا۔ حجۃ اپنی ساس کو سمجھاتا ہے کہ اگر ابن الوقت ہندوستانی وضع اختیار کر لے تو وہ شارپ سے اس کی صلح کروا دے گا۔ ابن الوقت سے اپنے مکالمے میں وہ شارپ والی دلیل ہی پیش کرتا ہے کہ اس کی وضع انگریزی حکومت کے ضعف کا سبب ہے۔ انگریزوں کو یہ حق حاصل ہے کہ وہ ایسی ہر بات کا انسداد کریں جس سے سلطنت کو خطرہ ہو۔ ابن الوقت کے یہ کہنے پر کہ جلد وہ وقت آنے والا ہے جب ہندوستانی دائرے کی قانونی مجلس کا حصہ ہوں گے اور "کوئی قانون بدون ان کے صلاح و مشورے کے جاری نہ ہو سکے گا۔" یہ باتیں سن کر حجۃ کا لہجہ حیرت سے بھرپور دکھایا گیا ہے۔ حجۃ انگریزی عملداری، 'رحمتِ الٰہی' کے بارے ابن الوقت کے یہ خیالات سن کر استہزا کے ساتھ جواب دیتا ہے:

> "اللہ اللہ اس خبط کا کیا ٹھکانا۔ کہیں تم نے متوالی کودوں تو نہیں کھالی؟ 'ایاز قدرِ خود شناس' انگلستان کی رعایا کی سی قابلیت بہم پہنچائی ہوتی، ملکہ پر اپنا اعتبار ثابت کیا ہوتا تو ایسی بلند پروازیاں تم کو پھبتیں بھی۔" (۴۸)

اس کے بعد حجۃ ہندوستانیوں کی نالیاقتی متعدد مثالوں سے ثابت کرتا ہے۔ اس کی نظر میں، ہندوستانیوں میں ہمت، جرأت، اتفاق، تہذیب، شائستگی، سچائی، سچائی کی تلاش، معلومات، معلومات پہنچانے کا شوق، ہنر، تجارت،

دولت، ایجاد اور صناعت میں سے کچھ بھی نہیں تو وہ انگلستانی رعایا کی برابری کا دعویٰ کیسے کر سکتے ہیں۔ وہ تو حکومت چلانے کی صلاحیت نہیں رکھتے، ملک کیا چلائیں گے۔ ہندوستان اگر سونے کی چڑیا بھی ہے تو اس سے استفادے کا طریقہ ہندوستانیوں کو نہیں انگریزوں کو معلوم ہے۔ وہ 'ایاز' کو مشورہ دیتا ہے کہ محمود کی دل جوئی پر آپے سے باہر نہ ہوں، محکوم کو حاکم بننے کی کوشش کرنا روا نہیں۔ حجۃ کے یہ دلائل میں اسی نقطہ نظر کی پیروی ہیں جو شارپ نے حجۃ کو تعلیم دلائل سے واضح ہو جاتا ہے کہ اس کا مقصد 'اپنی تہذیب کی بڑائی' کرنا نہیں ہے۔ وہ تو سیدھی سادی منطق پیش کرتا ہے کہ استعماری افتراق کو بنے رہنا چاہیے۔ یہ نماز روزے کی پابندی ہو یا ہندوستانی لباس، اس سے بحث اپنی بنیادوں پر نہیں، استعماری اساس پر ظاہر ہو رہی ہے۔ بے چارے ابن الوقت کے لیے ثقافت کا سانپ بھی نہ مرا اور اصلاح کی لاٹھی بھی ٹوٹ گئی۔ انگریزوں کے مقابلے میں ہندوستانیوں کی شناخت محکوم رعایا کے طور پر ہو رہی ہے جو "نیم وحشی، جاہل، نامہذب" تو ہیں تاہم 'باؤلے' نہیں جو انگریزی عملداری کے فوائد پر نظر نہ کریں اور اسے برتنے کی حماقت کریں۔ حجۃ کے بقول "یہ بات تو پردے میں بیٹھنے والی عورتیں تک جانتی ہیں کہ انگریزی عملداری کے برابر روئے زمین پر کہیں آرام نہیں۔"(۴۹) حجۃ اگر انگریزوں کی آنکھ کا تارا ہے تو اسی لیے کہ وہ بنگالی بابوؤں یا ابن الوقت کے برعکس اپنی 'حیثیت' پہچانتا ہے اور 'سرکاری نوکری' کی حدود سے واقف ہے۔ اس کا ریفارم کے حوالے سے نقطہ نظر یہ ہے کہ اصلاح ایسی ہونی چاہیے جس میں 'امتیاز قومی' کو اضافہ ہو، "مسلمان، مسلمان رہیں"، "دور سے الگ پہچان پڑیں کہ مسلمان ہیں۔"(۵۰) اس کا یہ بیان شناخت سازی کے عمل سے تعلق رکھتا ہے۔ اپنے گروہ کی شناخت متعین کرنے کے لیے امتیازی خواص کو جمع کرنا، انھیں پہچان کا ذریعہ بناتا ہے۔

ابن الوقت میں شناخت کی وضع کے لیے جو بیانات، واقعات اور طرز عمل بیانیے کا حصہ بنائے گئے ہیں وہ شناخت کے دوسرے دائرے سے تعلق رکھتے ہیں جسے ہم نے خارجی (External) یا محیط قرار دیا تھا۔ تعین سازی کی یہ کوششیں استعماری کلامیے سے متاثر ہیں۔ یہ مان کر چلتی ہیں کہ ہندوستانی آبادی دو بڑے مذہبی گروہوں پر مشتمل ہے اور قوم کی بنیاد مذہب ہے۔ حجۃ کے ہاں اس کا واضح بیان موجود ہے اور وہ شارپ سے ہونے والی گفت گو کے دوران سامنے آیا ہے۔ اس بیان میں یہ وضاحت موجود ہے کہ حجۃ قومیت کی بنیاد شارپ سے لے رہا ہے:

> "قومی اتفاق جس کو آپ یونٹی کہتے ہیں، نہ ہندوستان میں اب ہے اور نہ آئندہ اس کے قائم ہونے کی امید، نہ سارے ہندوستان کا کبھی ایک مذہب ہو گا اور نہ یہاں کے باشندے کبھی ایک نیشن بنیں گے۔"(۵۱)

قومیت کی بنیاد جسے ریڈ کی دیسی تعلیم پر رپورٹ میں درج کیا گیا تھا، جس کی اساس پر شماری رپورٹ میں ہندوستانی آبادی کو مختلف گروہوں میں بانٹا گیا تھا جسے تاریخ کی نصابی کتب میں دہرایا گیا، وہی حجۃ اور شارپ کے

ہاں موجود ہے۔ یہ بنیاد اس بیانیے میں دو سطح پر کام کر رہی ہے۔ ایک تو قومی اتفاق کی عدم موجودگی سے انگریزوں کی
نوتی اور ہندوستانیوں کی کمتر حیثیت کا اثبات ہو رہا ہے۔ انگریز قوم ہیں، ہندوستانی نہیں۔ دوسری سطح مقامی آبادی کی
مختلف گروہوں میں تقسیم ہے۔ اس سطح پر شناخت کا دوسرا دائرہ متعین ہوتا ہے۔ جب یہ طے ہو گیا کہ انگریزوں کے
بالمقابل ہندوستانی آبادی مختلف گرہوں میں بٹی ہے اور تمام انگریز، تمام ہندوستانیوں سے افضل ہیں تو اس کے بعد
گروہوں کی شناخت، ان میں امتیاز کے ذریعے قائم ہونے لگی۔ اس ناول میں ابن الوقت کے اعمال 'اپنی قوم' کے
لیے ہیں۔ اس کی تگ و دو قوم کو ادبار سے نکالنے کے لیے ہے۔ شناخت کی تعمیر کے لیے جو حکمت عملیاں اپنائی گئی
ہیں، ان میں اپنی 'قوم' سے ایسے اوصاف کا انساب ہے جو اس کی امتیازی حیثیت نمایاں کر سکیں۔ یہ حیثیت امتیازی
سے نوتی میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ جو تغلب انگریزوں کو پہلے دائرے میں تمام ہندوستانی آبادی پر حاصل ہے، وہی اس
دائرے میں ابن الوقت کی قوم یعنی مسلمانوں کو ہندوؤں پر حاصل ہو رہا ہے۔ راوی، ابن الوقت، حجۃ الاسلام کے
علاوہ نوبل اور شارپ بھی دونوں گروہوں میں امتیاز کرتے ہیں۔

مسلمانوں اور ہندوؤں میں امتیاز کے اولین نقوش نوبل کے مکالموں میں سامنے آتے ہیں۔ ہندوستان کی تمام
آبادی کو بودی اور محکوم طبیعت بتانے کے بعد، نوبل ابن الوقت سے مسلمانوں اور خصوصاً دلی کے مسلمانوں پر غدر کے
الزام کی بات کرتا ہے۔ غدر کے واقعات نے انگریزوں کو اتنا 'غیظ وغضب' دلایا ہے کہ وہ انگریز کے ایک 'قطرۂ خون'
کے بدلے ''ہندوستانیوں کے خون کی ندیاں'' بہانا بھی کم سمجھتے ہیں۔ وہ ابن الوقت کو سمجھاتا ہے کہ دلی کے مسلمانوں
نے غدر برپا نہیں کیا، یہ کارستانی تو ہندوؤں کی تھی۔ ہندوؤں کے حوالے سے اس کا کہنا ہے کہ ان کا مذہب رسم ورواج
کے علاوہ کچھ نہیں۔ ان کے مقابلے میں نوبل کے بقول مسلمانوں کا مذہب سپاہیانہ ہے اور ''ہر مسلمان مذہباً سپاہی
ہے۔''(۱۰) وہ ایک مسلمان تحصیل دار کا قول نقل کرتا ہے جس میں دونوں مذاہب کے ماننے والوں کے مزاج میں واضح
'امتیاز' بیان کیا گیا ہے۔ اس کے بقول مسلمان گداگر بھی ڈانٹ کر خیرات مانگتا ہے اور ہندو فقیر گڑگڑا کر بھیک کا
طلبگار ہوتا ہے۔ مسلمان کی فقیری میں بھی طنطنہ ہے۔ نوبل کی نظر میں مسلمان اپنے مذہب پر ناز کرتے ہیں اور ذلیل
خوشامد نہیں کرتے۔ اس کے مطابق ہندوستان کے مسلمانوں کو ہندوؤں کی صحبت نے بڑے نقصان پہنچائے ہیں جن
میں ایک بڑا نقصان تو شکی اور وہمی ہونا ہے۔ ہندوؤں کی دیکھا دیکھی مسلمان بھی انگریزوں سے بدکتے ہیں اور ان
کے ساتھ کھانے کے معاملے میں چھوت چھات کو ماننے لگے ہیں۔ ابن الوقت جب غدر کے حالات کا تجزیہ کرتا ہے تو
وہ بھی دونوں مذاہب کے ماننے والوں کو علیحدہ علیحدہ گروہ خیال کرتا ہے۔ وہ دونوں کی طرف اشارے کے لیے ان
کے مذہبی ناموں سے ہی پکارتا ہے۔ ہندوؤں نے مسلمانوں سے جو سیکھا، اس میں دھوتیاں اور کھڑاویں چھوڑ کر

پاجامے اور جوتیاں پہننا ہے اور عورتوں کو پردے میں بٹھانا۔ اس کے مقابلے میں ہندوؤں سے جو کچھ مسلمانوں نے لیا ہے، ان میں قبروں کی تعظیم، کھانے پینے کا پرہیز، بیوہ عورتوں کا نکاح نہ کرنا اور شادی بیاہ کے موقع پر مختلف رسمیں اپنا لینا جن کا مذہب سے کوئی تعلق نہیں۔(۵۰) یہ سوال کیا جا سکتا ہے کہ اگر یہ رسمیں مذہب سے تعلق نہیں رکھتیں تو یہ کیسے طے ہو گیا کہ یہ رسمیں ہندو مذہب سے متعلق ہیں۔ اگر بیانیے کے مطابق ہندوؤں کا کوئی مذہب ہی نہیں تو ان کی رسمیں اُن کے مذہب کی نمائندہ کیسے بن سکتی ہیں؟ محض رسموں کی بنیاد پر اور وہ بھی ایسی جو مختلف علاقوں میں مختلف صورتوں کی حامل ہیں، کیسے متنوع گروہوں کو ایک مذہبی گروہ کہا جا سکتا ہے۔ ابن الوقت ہندوؤں کے مذہب بارے بیان دیتا ہے کہ یہ ''تارِ عنکبوت سے زیادہ بودا اور چھوئی موئی سے بڑھ کر نازک ہے۔'' وہ واضح کرتا ہے کہ ہندوؤں کو اس نازک مذہبی کی وجہ سے انگریزوں سے بدگمانیاں ہیں۔ کیوں کہ انگریزی پڑھے ہندو مذہب سے برگشتہ ہوئے جاتے ہیں۔ ہندوؤں سے میل جول بڑھنے کے سبب مسلمانوں میں جو خرابیاں نوبل کی نظر میں پیدا ہوئی تھیں، وہی ابن الوقت کے ہاں ہندوؤں سے مسلمانوں کو پہنچنے والے نقصان ہیں۔ اس کے نزدیک بھی مسلمانوں نے وہم، شک اور پست حوصلے جیسی علتیں ہندوؤں سے سیکھی ہیں۔ وہ نوبل کے ہاں اپنی تقریر میں دعویٰ کرتا ہے کہ مسلمانوں سے اگر 'ہندوویت' تو وہ اکیلا دور کر دے گا۔

نوبل کے خیال میں اگر انگریزوں اور مسلمانوں میں دوری ہے تو ہندوؤں کے زیرِ اثر۔ انھوں نے ہی غدر برپا کیا، تھپ گیا مسلمانوں پر۔ ابن الوقت اور حجۃ بھی یہی ثابت کرنے میں جٹے ہیں کہ مسلمان بلحاظ مذہب انگریزوں سے قربت رکھتے ہیں۔ ان میں تو مناکحت اور مواکلت بھی جائز ہے۔ بات صرف بیانات تک محدود نہیں۔ ہندو مسلم امتیاز کو نمایاں کرنے میں ہندو سرشتہ دار کا کردار بھی اہم ہے۔ یہ بات محض اتفاق نہیں کہ ایک مسلمان ڈپٹی سے انگریز افسروں کو ایک ہندو سرشتہ دار بدظن کرتا ہے۔ اس طرح امتیاز کا جو بیانیہ اوصاف کے بیان سے شروع ہوا تھا، وہ کرداروں کے اختلاف سے مکمل ہو جاتا ہے۔ مسلم ڈپٹی کے خلاف ہندو سرشتہ دار انگریزوں کو بھڑکاتا ہے۔ شارپ کے ساتھ ہونے والی لڑائی میں ابن الوقت کا پُر اعتماد طرزِ عمل بھی اس کی گروہی شناخت کا ذریعہ بن جاتا ہے۔ وہ شارپ کے اظہارِ وجوہ کے نوٹس پر 'دنداں شکن' جواب دیتا ہے جس پر راوی اسے 'میرا شیر' کے لفظوں میں یاد کرتا ہے۔ ابن الوقت کے اس جرات مندانہ طرزِ عمل کو بھی راوی قومی صفت سے منسوب کرتا ہے۔ تضاد کے ذریعے ابھارتا ہے کہ شاید انگریز نے سمجھا تھا کہ یہ بھی کوئی ''لالہ بھائی ڈپٹی کلکٹر'' ہے جسے ذرا گھوریں گے تو وہ ڈر کے مارے گڑگڑانے لگے گا۔ یوں کرداروں کا طرزِ عمل اپنے اپنے گروہی امتیازی اوصاف کے عین مطابق ہے۔ ایک منت، خوشامد سے کام نکالتا ہے، دوسرا اعتماد کی شان سے ملازمت کرتا ہے۔

اس گروہی شناخت کی جوہریت (Essentiality) خود بیانیے کے اندر ہی مجروح ہوتی ہے۔ اگر تمام ہندو بودے، محکوم اور ڈرپوک ہیں تو بنگالی بابوؤں کو کس کھاتے میں رکھا جائے گا جن سے شارپ، وکٹر اور حجۃ تینوں نالاں ہیں۔ بنگالیوں نے قانون کا احترام کرنے کے باوصف حاکموں کی عزت اور تکریم کرنا چھوڑ دی ہے اور وہ اخباروں میں "گورنمنٹ کی مذمت، حکام کی ہجو اور اس پر بھی بند نہیں، ناولوں کے ذریعے سے فضیحت" کرتے ہیں اور اس پر مستزاد "تھیٹروں میں نقلیں" نکالتے ہیں، ایسا کوئی کام سپاہیانہ مذہب کے حاملوں کی طرف سے تو نہیں ہوا۔ ایک طرف تو بنگالیوں کے ہم سری کرنے پر غصہ ہے، دوسری طرف حجۃ اور ابن الوقت کے یہ دلائل کہ مسلمان اور انگریز ایک فطری اتحاد ہے، اگر ان میں دوری ہے تو ہندوؤں کی دیکھا دیکھی۔ اس طرح بیانیہ تضادات سے گھر جاتا ہے۔ شناخت سازی کی یہ کوشش ایک مسلم کی نظر سے انگریزوں کے ساتھ معاملہ کرنے اور خود کو ہندوؤں سے ممیز کرنے کے لیے ہے۔

شناخت سازی کا یہ عمل محض ان دو دائروں تک محدود نہیں، اسی ناول میں شناخت کا تیسرا دائرہ بھی موجود ہے، جو خود ایک جوہری شناخت 'مسلم' کے اندر پائے جانے والے امتیازات کا اظہار ہے اور اس بات پر دلیل بھی کہ شناخت جامد نہیں، مکالماتی اور متحرک ہوتی ہے۔ شناخت کا تیسرا دائرہ غدر کے باب میں سامنے آتا ہے۔ جس کے حوالے سے ابن الوقت، جاں نثار، حجۃ الاسلام اور نوبل یک زبان ہیں۔ 'مسلم' شناخت کے اندر (Internal) شریف رزیل کی تقسیم موجود ہے۔ یہ ناول تمام مسلمانوں کو ایک قوم کہنے کے باوجود اور ان سے قومی صفات منسوب کرنے کے باوصف، شریف و رزیل کی تقسیم کو بڑے واضح انداز میں دکھاتا ہے۔ اس حوالے سے اوپر درج چاروں کردار ہم زبان ہیں۔ ابن الوقت، حجۃ اور جاں نثار کے فرمودات کی اس ذیل میں تو سمجھ آتی ہے کہ ان کا تعلق 'اشراف' سے ہے، تاہم نوبل کا ہندوستانی آبادی کی اس تقسیم سے لگاؤ، ثقافتی معنی اور سماجی ماحول (Habitus) کے ذریعے آیا ہے۔ نذیر احمد نے اسے دیکھا بھی اشراف اجلاف تقسیم میں ہے (جاں نثار نوبل کو شریف اور شریف پرور قرار دیتا ہے) اور اس کی زبانی اس تقسیم پر تصدیق کی مہر بھی ثبت کروائی ہے۔ ابن الوقت کی انگریز سوسائٹی میں شناسائی کے لیے منعقد تقریب میں وہ اپنے مخاطب انگریزوں کے ذہن سے یہ نکالنا چاہتا ہے کہ مسلمان انگریز دشمن ہیں۔ اس حوالے سے اپنی گفت گو میں وہ بتاتا ہے کہ اگر غدر میں مسلمانوں نے بغاوت کی بھی ہے تو "اکثر عوام الناس، پاجی، کمینے، رزیل [لوگوں نے] جن کے پاس رسم و رواج کے سوائے مذہب کوئی چیز نہیں۔" یہ تو واضح ہے کہ رزیلوں نے بغاوت کی، اشراف نے نہیں، یہ محض نوبل کا بیان نہیں، ناول کے تمام اشراف کردار انگریزوں کے مددگار ہی ہیں جو مذہب سے اپنے رویے کے لیے دلائل لاتے ہیں۔ رسم و رواج کے تحت زندگی گزارنے والے یہاں بغاوت کرتے ہیں اور مذہبی

آدمی انگریزوں سے مفاہمت کر رہے ہیں۔ ابن الوقت تو باقاعدہ انگریزوں کی مدد کرتا ہے، حجۃ بھی نہ صرف غدر کو ناپسند کرتا ہے بلکہ اس کے بارے اس کے افسر کی رائے بھی ناول میں درج ہے کہ وہ اگر حج کرنے نہ گیا ہوتا تو غدر کے دنوں میں ابن الوقت سے بڑھ کر انگریزوں کی مدد کرتا۔

غدر کا الزام مسلم ارزال پر رکھنے کے بعد دوسرا اہم مسئلہ انگریزی پالیسیوں کی وجہ سے اس رزیل شریف کے امتیاز کا کم ہونا یا ارزال کا ترقی کرنا ہے۔ یہ عجیب ہے کہ اپنی قوم کے 'مسلمان بھائی' ترقی کرتے ہوئے صرف اس لیے برے لگتے ہیں کہ وہ ارزال میں سے ہیں۔ انگریزوں سے اس معاملے میں ابن الوقت، حجۃ الاسلام اور جاں نثار تینوں شاکی ہیں۔

جاں نثار کو انگریزوں سے گلہ ہے کہ انھوں نے ہندوستان میں ملازمت کے لیے آنے والے انگریزوں کے انتخاب میں خاندان کو بنیاد بنانا چھوڑ دیا ہے۔ امتحان کا طریقہ جب سے رائج ہوا ہے تو ''اکثر عوام بلکہ دھوبی، حجام، موچی، بھٹیارے وغیرہ پیشہ وروں کے لڑکے جن کی ولایت میں کچھ عزت نہیں، محنت کر کے امتحان پاس کر لیتے ہیں۔'' حجۃ کا دکھ دوسرا ہے۔ انھیں اشراف کے مقابلے میں عام تعلیم اور ملازمت میں تعلیم کو بنیاد بنانے کی وجہ سے ہندوستانی ارزال کے بچوں کا ترقی کرتے جانا کھٹکتا ہے۔ کہاں پہلے خاندانی وقار ہی واحد معیار ہوتا تھا اور اب انگریزی دور میں ''کمینوں میں علم کا رواج زیادہ ہوتا جاتا ہے، شریفوں کو تنزل ہے، رزیلوں کو بحالی ہے۔'' یہ سب اس لیے ہو رہا ہے کہ انگریزی دور میں ''سرکاری نوکری بلا امتیاز شریف و رزیل ہر ایک کو حاصل ہو سکتی ہے۔'' حجۃ، ابن الوقت کو سمجھاتا ہے کہ اُس نے مسلمانوں کی ہندوستانی گروہوں کے مقابلے میں 'خستہ حالی' اور 'مفلسی' کو دیکھ کر ریفارم کا بیڑہ اٹھایا، اچھا کیا۔ اس نے جو حل نکالا کہ مسلمانوں کو زیادہ سے زیادہ سرکاری نوکریاں دلائی جائیں، یہ غلط کیا۔ اس کی دو وجوہ بیان کرتا ہے: ایک تو سرکاری ملازمت میں آمدن کم اور سرکاری ملازمتوں کی تعداد بھی کم ہوتی ہے، دوسری وجہ شریف و رزیل کے امتیاز میں آنے والی کمی ہے۔ وہ سمجھاتا ہے کہ:

> ''بنیے، بقال، بھٹیرے، کسیرے، کنجڑے، بھٹیارے، انگریزوں کے کل شاگرد پیشہ یہاں تک کہ سائیس، گر اس کٹ جن کی ہفتاد پشت میں کبھی کوئی اہلِ قلم ہوا ہی نہیں، نوکری کی دھن میں سب کے بچے مدرسوں میں پڑھ رہے ہیں، پس نوکریوں سے کیا فلاح ہوئی ہے؟'' (۵۳)

نذیر احمد کی نظر سے دیکھیں تو غدر بھی رزیلوں نے برپا کیا اور انگریزی عملداری میں اگر کسی کو ترقی مل رہی ہے تو وہ بھی رزیلوں کی ہی ذات کو۔ شناخت سازی کا وہ سلسلہ جو بڑے دائرے میں انگریزوں اور ہندوؤں کے بالمقابل ایک بڑی شناخت ''مسلم'' وضع کر رہا تھا، اپنے چھوٹے اندرونی دائرے میں دو ذیلی شناختوں شریف۔ رزیل میں تقسیم ہو گیا۔ یہ مثالیں اس بات کو دکھا اور ثابت کر رہی ہیں کہ شناخت کوئی جامد اور بنی بنائی شے نہیں۔ یہ مظہر ہے جو اپنے

ناول کے ذریعے منتقل ہوتا ہے۔ انگریزی کلاسیکی دور میں جو بڑی شناختیں وضع کی گئیں، وہ اپنی تشکیل (Articulation) کے دوران کی طرح کے تضادات کا شکار ہو گئیں۔ ابن الوقت اور نصوح ایک ہی شناخت اشراف سے تعلق رکھتے ہیں۔ دونوں کے انگریزی حکومت کے حوالے سے رد عمل میں بھی یکسانیت موجود ہے۔ دونوں اس سے معاملہ کرنے، اس کا حصہ بننے کی فکر میں ہیں۔ دونوں کے ہاں اختلاف حکمت عملی کا ہے۔ ایک قربت کے ذریعے اختلاط بڑھانے کا خواہش مند ہے، دوسرا اپنی حیثیت پہچان کر اپنے مذہب اور تہذیب کے اندر رہتے ہوئے انگریزوں سے مفاہمت کا آرزومند۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ انگریزوں کو بھی وہ مذہبی آدمی پسند ہے جو ان کی حاکمیت تسلیم کرے اور استعماری افتراق کو بنائے رکھے۔ اس افتراق کو ختم کرنے میں جن مشکلات کا سامنا کرنا ہو ان کی تصویر ابن الوقت کے کردار میں کھینچی گئی ہے۔

شناخت کے دوسرے دائرے کے حوالے سے چند اور مثالیں اب دیگر ناولوں سے پیش کی جاتی ہیں۔ شناخت کا دوسرا دائرہ ہندوستانی آبادی کے بالمقابل مسلمانوں کی حیثیت کے تعین کا ہے۔ اس ذیل میں اشراف کے لکھے ہوئے ناول یہ بیانیہ سامنے لاتے ہیں کہ مسلمان برعظیم کے رہنے والے نہیں، وہ ہجرت کر کے یہاں پہنچے ہیں۔ ان کا تعلق عرب، وسطی ایشیا اور ایران و افغانستان سے ہے۔ ان ناولوں کے کردار اور لکھنے والے اردو بولتے ہیں، مقامی لباس پہنتے ہیں، ان کا مکالمہ اور طرز زیست دیسی ہے، تاہم دعویٰ یہی ہے کہ وہ ہجرت کر کے ہندوستان آئے ہیں۔ اس دعوے کو مضبوط بنانے کے لیے، یہ ناول ایک دلیل سامنے لاتے ہیں کہ دیسی طرز حیات، دراصل مقامی عورتوں سے شادیاں کرنے کے سبب مسلمانوں میں پھیل گیا ہے۔ ایسی رسمیں جن کی موجودگی دیگر ہندوستانی گروہوں میں ثابت ہے، ان کا مسلمانوں میں نفوذ اسی راہ سے ہوا ہے۔ جب یہ ثابت ہو جائے کہ رسمیں دیسی عورتوں کے سبب مسلمانوں میں پھیل گئی ہیں تو ان کی اصلاح لازم ہو جاتی ہے۔ اصلاح کے لیے نمونہ عرب ثقافت کو بنایا جاتا ہے۔ یوں صفائی (Cleansing) اور اپنی ثقافت کی شناخت کے تعین (Determine) کا سلسلہ مکمل ہو جاتا ہے۔ تفصیل اس اجمال کی مثالوں کے ساتھ ذیل میں پیش کی جاتی ہے۔

شاد عظیم آبادی[۵۵] مسلم ثقافت کی شناخت ابھارنے کے لیے اصلاح کو ضروری خیال کرتے ہیں۔ اپنے سماجی ماحول کے بارے ان میں حساسیت کی موجودگی، ان کے بیانات اور نثری تحریروں سے ہوتی ہے۔ شاد، اصلاح پسندی کے اس رجحان کا حصہ تھے جس کی کوششیں انیسویں صدی کے دوسرے نصف میں سامنے آئیں۔ انھوں نے خواتین کی اصلاح کے لیے ایک ناول صورۃ الخیال (۱۸۸۱ء) تحریر کیا، تاہم ان کی توقعات کے برعکس یہ ناول ان کے مطلوب مقاصد حاصل نہ کر پایا۔ انھوں نے تاسف سے لکھا کہ جہاں جہاں اصلاحی پیراگراف موجود تھے، لوگ انھیں

چھوڑ چھوڑ کر قصے کو بیان کرنے والی سطروں سے دل چسپی لیتے رہے۔ اپنے اصلاحی مقاصد کے حصول کے لیے انھوں نے ایک اور کتاب صورت حال (۱۸۹۳ء) لکھی جس میں قصے کے پردے میں اور حاشیے کے ذریعے ان معاملات کو کھول کھول کر بیان کیا جن میں اصلاح کی ضرورت تھی۔

اصلاح کے لیے شاد نے جن دلائل کا سہارا لیا ہے، ان سے شناخت کی صورت گری بھی ہو رہی ہے۔ ان کے مطابق مسلمان ہجرت کر کے ہندوستان آئے اور یہاں کی آبادی کے ساتھ میل جول نے ان میں ہندوستانی رسموں کو فروغ دیا۔ انھوں نے لکھا:

> ''اصلاً قابلِ مذمت رسمیں ہندوؤں کے گھروں میں پھیلی تھیں۔ جب مسلمان دیگر ملکوں سے آ کر آباد ہوئے اور یہاں کی عورتوں سے شادیاں کیں تو ان کے ذریعے رسمیں مسلمان گھرانوں میں آ گئیں۔'' (۵۶)

شناخت سازی کے اس عمل میں شاد نے مسلمانوں کو ہندوستانی آبادی سے ممیّز کرنے کے لیے انھیں مہاجر بتایا ہے۔ یہ تسلیم کرنے کے باوجود کہ رسمیں مسلمانوں میں موجود ہیں، قابلِ مذمت رسموں کو ہندوؤں سے ماخوذ قرار دیا گیا ہے۔ 'خرابی' کی وجہ 'دوسرا' ہے۔ دوسرے سے میل جول نے 'ہماری' پاکیزگی کو نقصان پہنچایا ہے۔ یہ بھی لائق توجہ ہے کہ مسلمانوں کے علاوہ وہ تمام ہندوستانی آبادی کو ایک ہی شناختی نشان ''ہندو'' سے موسوم کیا گیا ہے۔ شناخت سازی کا یہ عمل کئی سطح پر کام کر رہا ہے۔ رسمیں، جن کے بارے حالی نے لکھا تھا ''رسمیں تو سب ہی بری ہوتی ہیں، پر بعض حد سے زیادہ بری ہوتی ہیں'' (۵۷)، یہاں کم از کم دو قسموں میں بانٹ دی گئی ہیں۔ ایک کا ذکر کر دیا گیا ہے ''قابلِ مذمت'' دوسری کا ذکر تو موجود نہیں تاہم غیاب کے باوجود قرینہ موجود ہے کہ رسمیں ایسی بھی ہیں جو قابلِ مذمت نہیں ہیں۔ شاد نے لفظ 'اصلاً' کے ذریعے تیقن اور اپنے قاری میں مجوزہ طور پر پیدا ہونے والے ایقان کا اظہار کیا ہے۔ پھر ایسی رسموں کا ذکر کر دیا ہے جو قابلِ مذمت ہیں۔ وہ وضاحت کرتے ہیں کہ ان کا ورود اولاً ہندوؤں میں ہوا۔ یہاں تو یہ وضاحت موجود نہیں کہ ہندوؤں کے گھروں میں کیسے پھیلیں تاہم ایک اور جگہ شاد نے تصریحاً لکھا ہے کہ ان رسموں کو کس نے پھیلایا: مہمل رسموں کو بنانے اور رواج دینے میں 'جاہل گنوار عورتوں' اور 'بے علم مردوں' کا ہاتھ ہے۔ (۵۸) جاہل گنوار عورتوں کی تو انھوں نے فہرست بھی فراہم کر دی ہے۔ ان میں ''نانی حرمت، دادی الفت، دوا خیرن، انا سوسن، لڑون کنجڑن اور مہتابو گوالن'' شامل ہیں۔ (۵۹) شاد نے یہ جتنے بھی نام گنوائے ہیں، ان سے کسی کے ہندو ہونے کی خبر تو نہیں ملتی البتہ سب مسلم اشراف گھرانوں کی ملازمیں ضرور ہیں۔ جو بیانیہ ہندوؤں کی طرف سے پھیلنے والی رسوم کی مذمت سے شروع ہوا تھا، اس میں غیر اشراف مسلم خواتین کی شمولیت اتفاقی امر نہیں ہے۔ شاد کا تعلق جس طبقے (اشراف) سے تھا، اس کے بیانیے میں مسلمان تو باہر سے آئے ہوئے ہی ہیں، پر وہ بھی انھی کی خواتین کرتی ہیں

اور انھی کے لیے ضروری بھی ہے، باقی اجلاف تو چونکہ دوسرے ملکوں سے نہیں آئے، نہ ان کا نسب اعلیٰ ہے، اس لیے انھیں بھی ''مسلم'' میں شمار کرنے کی ضرورت محسوس نہیں کی گئی۔ اگرچہ شاد نے انھیں 'ہندو' نہیں کہا لیکن مسلمان بھی نہیں کہا۔ یہاں بیانیہ دو سطح پر مقامی آبادی سے اپنا امتیاز پیدا کرنے کی کوشش کر رہا ہے۔ ایک متقابل 'مذہب' کی بنیاد پر نہیں ہو رہا ہے، دوسرے کا تعین سماجی حیثیت کی بنا پر ہو رہا ہے۔ دونوں سے خود کو ممیز کرنے کے لیے شاد، اپنی ''شہزادیوں[۱۱]'' کو سمجھاتے ہیں کہ قابلِ مذمت رسمیں ترک کر دینی چاہییں۔ اپنی وضاحت میں رسموں سے متنفر کرنے کے لیے یہی دلیل لاتے ہیں کہ ''یہ طریقہ گنواروں کا ہے۔ یہ رسم و رواج اس ملک کے بھائیوں کا ہے۔'' یہاں بھائی کی وضاحت نہیں کی گئی، اس میں مقامی آبادی کے بھی گروہوں کو شامل کیا جا سکتا ہے۔

اب تک دستیاب کسی خاتون کی طرف سے لکھا گیا پہلا اردو ناول اصلاح النسا (۱۸۸۱ء) بھی رسم رواج کی مذمت میں اسی بیانیے کا سہارا لیتا ہے۔ اس میں بھی رسوم کی وجہِ مذمت، ہندوستانی ہونا ہے۔ یہ بیانیہ مقامی رسوم کو ہندو مذہب سے منسوب کرتا ہے۔ رسم و رواج محض ثقافت کا حصہ نہیں ہیں، ان ناولوں میں وہ 'اپنے' مذہب کے نمائندہ بن گئے ہیں۔ اپنا 'امتیاز' قائم کرنے کے لیے ضروری خیال کیا گیا کہ ایسی ثقافتی رسمیں جن کے بارے طے ہو گیا کہ وہ کسی دوسرے مذہب سے ماخوذ ہیں انھیں رد کر دیا جائے۔ رد کرنے سے پہلے ان کی نشاندہی ضروری تھی، بعض اردو ناول اس نشاندہی کا فریضہ انجام دے رہے تھے۔ اصلاح النسا بھی ایسے ہی ناولوں میں سے ایک ہے۔ اس میں مسلمانوں کے ہاں مقامی رسموں کے رواج پانے کا مفہوم اپنا ''اخلاص'' یا ''خالص پن'' کھونے کے مترادف ہے۔ اپنی ناگفتہ بہ مالی حالت سے، وہ حالت جو مغلیہ اور نوابی دور کے جاگیرداری نظام کے خاتمے سے اشراف کی ہو گئی تھی، معاملہ کرنے کے لیے ضروری تھا کہ 'سادگی' کو فروغ دیا جائے۔ یہ عجیب نہیں کہ 'سادگی' کی طرف کی گئی اپیلیں اور عرفی کی بجائے شرعی شادی کی تجویزیں اشراف کی طرف سے ہی آ رہی تھیں۔ اب نئی مالی حالت میں اس شاہانہ ثقافت کو جاری رکھنا ممکن نہ تھا جس کے وسائل جاگیرداری کے دور میں آسانی سے دستیاب تھے۔ اپنی معاشی حدود کے مطابق زندگی ترتیب دینے کے لیے جب اصلاح کا چرچا شروع ہوا تو اس میں علامتیں مذہبی جمع کی گئیں۔ یہ شاید اصلاح پسندوں کے نزدیک ضروری تھا کہ مذہب کا واسطہ دیے بغیر لوگ اس طرزِ زندگی سے منعطف نہ ہوتے جس کی عادت صدیوں سے انھیں ہو چکی تھی۔ انھیں 'راہ پر' لانے کا طریقہ اصلاح پسندوں کو یہی سوجھا کہ اپنے بیانیے کو مذہبی بنایا جائے۔ اس بیانیے کے ذریعے 'شریعت' اور صحیح 'مسلم طرزِ زندگی' کا تعین کرنے کی سعی بھی کی گئی۔ اس دائرے سے باہر جو کچھ تھا، اسے اپنانا ہی 'زوال' کا موجب تھا۔ ثقافتی لین دین، یہاں توحید کے دامن پر شرک کا دھبہ لگنا بن گیا۔ رشید النسا نے لکھا:

''ہولی میں گانا بجانا، رنگ کھیلنا، دیوالی کرنا، بسنت منانا [...] کھلی ڈلی بت پرستی ہے۔ ان کے سوا

اور بہت سی باتیں ہندوؤں کے مذہب کی مسلمانوں میں داخل ہو گئی ہیں کہ آج مسلمان خالص
مسلمان نہیں کہے جا سکتے، بلکہ نام کے مسلمان ہیں۔"(۱۰)

یہ بیانیہ ہر اس عمل کو جو 'غیر' سرانجام دے، اسے اس کے مذہب کا نمائندہ بنا دیتا ہے۔ چونکہ خود بیانیہ مذہبی اصطلاحوں میں ثقافت اور شناخت کو سمجھنے کی کوشش کر رہا ہے، اس لیے دوسرے کی ہر بات محض مختلف نہیں، اس کے مذہب کی نمائندہ بن گئی ہے۔ اور وہ بھی بدترین قسم کی۔ مختلف موسموں کی آمد پر خوشی کا اظہار کرنے والی رسمیں، یہاں 'بت پرستی' قرار دی گئی ہیں۔

یہ بیانیہ مذہب کی عملی (Lived) اور متنی (Scriptural) سطح کو ایک دوسرے کے مقابلے کے طور پر دیکھتا ہے۔ یہاں ترجیح روزمرہ تجربے کی بجائے متن کو حاصل ہے۔ متن کی تفہیم اسے لامحالہ روزمرہ عملی زندگی سے جوڑتی ہے۔ تاہم یہ بیانیہ اس بات کا داعی ہے کہ متن کی سطح 'کامل' اور تفہیم سے پاک ہے۔ یہاں اپنے فہم کو 'دین' قرار دینے کا رویہ موجود ہے۔ مذہب کی رسمیاتی (Ritualistic) سطح اس نقطہ نظر میں ناپسندیدہ ہے۔ اپنے امتیاز کے قیام کے لیے ضروری ہے کہ دائرہ کھینچا جائے، تعین کیا جائے۔ رشید النسا یہ تعین اس طرح کرتی ہیں:

> "ایسی ایسی مہمل اور ناجائز باتیں جن کو مذہب اسلام سے کچھ سروکار نہیں ہے، ہندوؤں کی دیکھا دیکھی مسلمانوں میں عقیدتاً ہوتی ہیں۔ فرق اسی قدر ہے کہ ہندوؤں میں یہ سب رسمیں ان کے دیوتاؤں کے نام سے انجام پاتی ہیں اور مسلمانوں میں پیر پیغمبر اولیاء اللہ کے نام سے ہوتی ہیں۔"(۱۱)

یہ امر قابل توجہ ہے کہ یہاں تاسف کا مقام دو مختلف گروہوں کے درمیان پائی جانے والی مماثلت ہے۔ ان کے عمل ایک سے ہیں، البتہ معانی کی دنیا میں دونوں اپنے اپنے عمل کو الگ طرح سے تعبیر کرتے ہیں۔ مصنفہ کے نزدیک یہ الگ تعبیریں محض پردہ ہیں، اصلاً دونوں ایک ہیں۔ جو معیار انھوں نے قائم کر رکھا ہے، یہ مماثلت اس پر پوری نہیں اترتی۔ اس لیے ضروری ہے کہ دونوں میں امتیاز قائم کیا جائے۔ امتیاز قائم کرنے کے لیے ایسے اعمال کو ترک کرنا ضروری ہے جو 'دوسرے' گروہوں سے کسی بھی طرح کی مماثلت کا شائبہ پیدا کر سکیں۔ نظری سطح پر موجود فرق کا تقاضا ہے کہ عملی سطح پر بھی فرق نظر آئے۔

خود کو دوسروں کی "لائق مذمت" رسموں سے پاک کرنے کے بعد، اب امتیاز کو داخلی سطح پر بھی نمایاں کرنے کی ضرورت پیش آتی ہے۔ اصلاح کے جس رجحان کا آغاز دیگر گروہوں کے رسم و رواج کو ترک کرنے کے لیے ہوا، اب وہ 'اپنے' گروہ کے اندر اصلاح کا منطقہ تلاش کر لیتا ہے۔ یہاں توجہ اپنی تشکیل میں تعین سازی پر ہو جاتی ہے۔ اس ذیل میں اپنے روزمرہ کی عادتوں، خوشی اور غم کے موقعے پر عمومی طرز عمل اور معیار سند کو تبدیل کرنے پر توجہ مرکوز ہو

جاتی ہے۔ اس ذیل میں 'شریعت' کا تصور سامنے آتا ہے۔ اصلاحی ناول نگاروں کی خواہش ہے کہ مسلمان اپنے ہر عمل کو شریعت کے مطابق طے کر لیں اور اسی کی پابندی اپنا شعار بنا لیں۔ اس ذیل میں شریعت سے متنی استنباط اور عربی ثقافت کو نمونہ بنانا جیسے رجحانات شامل ہیں۔ افسانۂ نادر جہاں (۱۸۹۴ء) زندگی گزارنے کے لیے معیار شریعت اور عرب ثقافت کو بناتا ہے۔ یہ ناول ایک خاتون کو مرکزی کردار بنا کر، متکلم راوی کی تکنیک میں لکھا گیا ہے، اس لیے 'زنانے' کی صورتِ حال پیش کرتا ہے اور وہاں کن کن معاملات میں شرعی امور کا لحاظ رکھنا ضروری ہے، انھیں سامنے لاتا ہے۔ اس ضمن میں ابتدا جذبات کے اظہار پر لگنے والی قدغن سے ہوتی ہے۔ اس میں اصلاحی ناولوں کے عمومی مزاج کے عین مطابق ایک 'مثالی' طرزِ عمل بطور نمونہ پیش کیا گیا ہے۔ کسی حادثے، سانحے یا عزیز کی موت پر ثقافت نے زندگی کو گوارا بنانے کے لیے اور متاثرین اور پسماندگان کو شخصی شکست و ریخت سے بچانے کے لیے جو طریقہ ہائے کار وضع کر رکھے ہیں، انھیں ناول کی مرکزی کردار طاہرہ اور اس کی استانی مثالی شرعی پیمانوں پر پرکھتی ہیں، ان میں موجود غلطی کی نشاندہی کرتی ہیں اور نتیجتاً انھیں تبدیل کرنے کے لیے اپنی ذات کو مثالی نمونہ بنا کر پیش کرتی ہیں۔ کسی کے مرنے پر رشتہ داروں کا جمع ہونا، اسے یاد کرنا اور اس کے بارے گفت گو کرنا، ایک کارِ عبث کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ کسی شخص کے پسماندگان سے یوں اظہارِ ہمدردی کرنا، انھیں صدمے کی کیفیت سے نکالنے کی کوشش کرنا اور مختلف رسوم کے ذریعے، موت کو زندگی کے مسلسل عمل کا ایک حصہ بنا کر پیش کرنا، اس بیانیے کی رو سے بے کار ہے۔ مردے کے بارے گفت گو ایک طرح کی 'گپ' ہے جو زندہ لوگ اپنی مصروفیت کے لیے گھڑ لیتے ہیں۔ ناول اس موقعے پر ایک پسندیدہ عمل کو بطور نمونہ (Model) درج کرتا ہے۔ طاہرہ کی استانی کا نقطہ نظر ہے کہ لوگوں کا یوں جمع ہونا کسی 'بھیڑ بھڑکے' سے کم نہیں، اس کی بجائے محض گھر والوں کا ''باشرع انتظام'' اور مردے کے لیے دعا کے طور پر کی جانے والی عبادات اور تلاوت زیادہ اہم ہیں۔(۶۲)

یہاں روز مرہ تجربے کو ایک اور نہج پر تبدیل کرنے کی خواہش کا اظہار موجود ہے۔ یہ تبدیلی شناخت سازی میں ایک اہم پیش رفت ہے، جہاں گروہی امتیاز کو اپنی 'نئی روایت' کی تشکیل سے مضبوط بنایا جاتا ہے۔ یہاں نئی روایت کی ترکیب سے شاید شتر گربگی اور خلطِ مبحث کی پیدائش کا اندیشہ ہے۔ وضاحت ضروری ہے کہ اولین متنی نمونوں اور طرزِ عمل پر اصرار، اس روز مرہ تجربے کا انکار ہے جسے صدیوں کے عمل میں وضع کیا گیا ہے۔ اصلاح کے لیے ضروری ہے پہلے خرابی کی نشاندہی کی جائے۔ اگر خرابی موجود نہ ہو، اسے گھڑا بھی جا سکتا ہے۔ روایت کی متنی (Textual) تشکیل کا یہ عمل، انگریزوں کی طرف سے ہندو اور محمڈن لا کی تشکیل سے بہت حد تک مماثل ہے۔ اٹھارویں صدی میں اپنے مقبوضات میں عدالتی نظام قائم کرنے کے لیے ایسٹ انڈیا کمپنی کی طرف سے پہلے گورنر جنرل وارن ہیسٹنگز (دور

اور بہت سی باتیں ہندوؤں کے مذہب کی مسلمانوں میں داخل ہو گئی ہیں کہ آج مسلمان خالص مسلمان نہیں کہے جا سکتے، بلکہ نام کے مسلمان ہیں۔"(۶۰)

یہ بیانیہ ہر اس عمل کو جو 'غیر' سرانجام دے، اسے اس کے مذہب کا نمائندہ بنا دیتا ہے۔ چونکہ خود بیانیہ مذہبی اصطلاحوں میں ثقافت اور شناخت کو سمجھنے کی کوشش کر رہا ہے، اس لیے دوسرے کی ہر بات محض مختلف نہیں، اس کے مذہب کی نمائندہ بن گئی ہے۔ اور وہ بھی بدترین قسم کی۔ مختلف موسموں کی آمد پر خوشی کا اظہار کرنے والی رسمیں، یہاں 'بت پرستی' قرار دی گئی ہیں۔

یہ بیانیہ مذہب کی عملی (Lived) اور متنی (Scriptural) سطح کو ایک دوسرے کے مقابلے کے طور پر دیکھتا ہے۔ یہاں ترجیح روزمرہ تجربے کی بجائے متن کو حاصل ہے۔ متن کی تفہیم اسے لامحالہ روزمرہ عملی زندگی سے جوڑتی ہے۔ تاہم یہ بیانیہ اس بات کا داعی ہے کہ متن کی سطح 'کامل' اور تفہیم سے پاک ہے۔ یہاں اپنے فہم کو 'دین' قرار دینے کا رویہ موجود ہے۔ مذہب کی رسمیاتی (Ritualistic) سطح اس نقطہ نظر میں ناپسندیدہ ہے۔ اپنے امتیاز کے قیام کے لیے ضروری ہے کہ دائرہ کھینچا جائے، تعین کیا جائے۔ رشید النسا یہ تعین اس طرح کرتی ہیں:

"ایسی ایسی مہمل اور ناجائز باتیں جن کو مذہب اسلام سے کچھ سروکار نہیں ہے، ہندوؤں کی دیکھا دیکھی مسلمانوں میں عقیدتاً ہوتی ہیں۔ فرق اسی قدر ہے کہ ہندوؤں میں یہ سب رسمیں ان کے دیوتاؤں کے نام سے انجام پاتی ہیں اور مسلمانوں میں پیر پیغمبر اولیاء اللہ کے نام سے ہوتی ہیں۔"(۶۱)

یہ امر قابلِ توجہ ہے کہ یہاں تاسف کا مقام دو مختلف گروہوں کے درمیان پائی جانے والی مماثلت ہے۔ ان کے عمل ایک سے ہیں، البتہ معانی کی دنیا میں دونوں اپنے اپنے عمل کو الگ طرح سے تعبیر کرتے ہیں۔ مصنفہ کے نزدیک یہ الگ تعبیریں محض پردہ ہیں، اصلاً دونوں ایک ہیں۔ جو معیار انھوں نے قائم کر رکھا ہے، یہ مماثلت اس پر پوری نہیں اترتی۔ اس لیے ضروری ہے کہ دونوں میں امتیاز قائم کیا جائے۔ امتیاز قائم کرنے کے لیے ایسے اعمال کو ترک کرنا ضروری ہے جو 'دوسرے' گروہوں سے کسی بھی طرح کی مماثلت کا شائبہ پیدا کر سکیں۔ نظری سطح پر موجود فرق کا تقاضا ہے کہ عملی سطح پر بھی فرق نظر آئے۔

خود کو دوسروں کی "لائقِ مذمت" رسموں سے پاک کرنے کے بعد، اب امتیاز کو داخلی سطح پر بھی نمایاں کرنے کی ضرورت پیش آتی ہے۔ اصلاح کے جس رجحان کا آغاز دیگر گروہوں کے رسم و رواج کو ترک کرنے کے لیے ہوا، اب وہ 'اپنے' گروہ کے اندر اصلاح کا منطقہ تلاش کر لیتا ہے۔ یہاں توجہ اپنی تشکیل میں تعین سازی پر ہو جاتی ہے۔ اس ذیل میں اپنے روزمرہ کی عادتوں، خوشی اور غم کے موقعے پر عمومی طرزِ عمل اور معیارِ سند کو تبدیل کرنے پر توجہ مرکوز ہو

جاتی ہے۔ اس ذیل میں 'شریعت' کا تصور سامنے آتا ہے۔ اصلاحی ناول نگاروں کی خواہش ہے کہ مسلمان اپنے ہر عمل کو شریعت کے مطابق طے کرلیں اور اسی کی پابندی اپنا شعار بنالیں۔ اس ذیل میں شریعت سے متنی استنباط اور عربی ثقافت کو نمونہ بنانا جیسے رجحانات شامل ہیں۔ افسانۂ نادر جہاں (۱۸۹۴ء) زندگی گزارنے کے لیے معیار شریعت اور عرب ثقافت کو بناتا ہے۔ یہ ناول ایک خاتون کو مرکزی کردار بنا کر، متکلم راوی کی تکنیک میں لکھا گیا ہے، اس لیے 'زنانے' کی صورتِ حال پیش کرتا ہے اور وہاں کن کن معاملات میں شرعی امور کا لحاظ رکھنا ضروری ہے، انھیں سامنے لاتا ہے۔ اس ضمن میں ابتدا جذبات کے اظہار پر لگنے والی قدغن سے ہوتی ہے۔ اس میں اصلاحی ناولوں کے عوامی مزاج کے عین مطابق ایک 'مثالی' طرزِ عمل بطور نمونہ پیش کیا گیا ہے۔ کسی حادثے، سانحے یا عزیز کی موت پر ثقافت نے زندگی کو گوارا بنانے کے لیے اور متاثرین اور پسماندگان کو شخصی شکست و ریخت سے بچانے کے لیے جو طریقہ ہائے کار وضع کر رکھے ہیں، انھیں ناول کی مرکزی کردار طاہرہ اور اس کی استانی مثالی شرعی پیمانوں پر پرکھتی ہیں، ان میں موجود غلطی کی نشاندہی کرتی ہیں اور نتیجتاً انھیں تبدیل کرنے کے لیے اپنی ذات کو مثالی نمونہ بنا کر پیش کرتی ہیں۔ کسی کے مرنے پر رشتہ داروں کا جمع ہونا، اسے یاد کرنا اور اس کے بارے گفت گو کرنا، ایک کارِ عبث کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ کسی شخص کے پسماندگان سے یوں اظہارِ ہمدردی کرنا، انھیں صدمے کی کیفیت سے نکالنے کی کوشش کرنا اور مختلف رسوم کے ذریعے، موت کو زندگی کے مسلسل عمل کا ایک حصہ بنا کر پیش کرنا، اس بیانیے کی رو سے بے کار ہے۔ مردے کے بارے گفت گو ایک طرح کی 'گپ' ہے جو زندہ لوگ اپنی مصروفیت کے لیے گھڑ لیتے ہیں۔ ناول اس موقعے پر ایک پسندیدہ عمل کو بطور نمونہ (Model) درج کرتا ہے۔ طاہرہ کی استانی کا نقطہ نظر ہے کہ لوگوں کا یوں جمع ہونا کسی 'بھیڑ بھڑکے' سے کم نہیں، اس کی بجائے محض گھر والوں کا ''باشرع انتظام'' اور مردے کے لیے دعا کے طور پر کی جانے والی عبادات اور تلاوت زیادہ اہم ہیں۔[۶۲]

یہاں روز مرہ تجربے کو ایک اور نہج پر تبدیل کرنے کی خواہش کا اظہار موجود ہے۔ یہ تبدیلی شناخت سازی میں ایک اہم پیش رفت ہے، جہاں گروہی امتیاز کو اپنی 'نئی روایت' کی تشکیل سے مضبوط بنایا جاتا ہے۔ یہاں نئی روایت کی ترکیب سے شاید شتر گربگی اور خلطِ مبحث کی پیدائش کا اندیشہ ہے۔ وضاحت ضروری ہے کہ اولین متنی نمونوں اور طرزِ عمل پر اصرار، اس روز مرہ تجربے کا انکار ہے، جسے صدیوں کے عمل میں وضع کیا گیا ہے۔ اصلاح کے لیے ضروری ہے پہلے خرابی کی نشاندہی کی جائے۔ اگر خرابی موجود نہ ہو، اسے گھڑا بھی جا سکتا ہے۔ روایت کی متنی (Textual) تشکیل کا یہ عمل، انگریزوں کی طرف سے ہندو اور محمڈن لا کی تشکیل سے بہت حد تک مماثل ہے۔ اٹھارویں صدی میں اپنے مقبوضات میں عدالتی نظام قائم کرنے کے لیے ایسٹ انڈیا کمپنی کی طرف سے پہلے گورنر جنرل وارن ہیسٹنگز (دور

حکومت ۸۵-۱۷۷۲ء) نے ہندو اور مسلم قانون تیار کروایا۔ اس تیاری میں یہ تصور کر لیا گیا کہ ہندوستان میں فیصلے دو بنیادی طریقوں سے کیے جاتے ہیں، مسلم شریعت اور ہندو قانون کے ذریعے۔ یہ بھی سمجھ لیا گیا مسلم شریعت یکساں طور پر پورے ہندوستان میں اور تاریخ کے ہزار سے زائد برسوں میں واحد اور جامد قانون کے طور پر نافذ رہی ہے۔ ہندو قانون کی تیاری میں شاستروں کی مدد سے ایک متعین قانون (Code) تیار کیا گیا۔(۶۳) یہ تعین عملی طور پر پائے جانے والی تعبیری کثرت اور تاریخ کے گزرتے وقت میں ان قوانین کے حوالے سے آنے والے بدلاؤ کا انکار تھا۔ یہاں ناول نگار تفہیم اور زندگی کے تجربے میں موجود تنوع اور کثرت کو قبول کرنے کی بجائی متنی تشکیل کو ترجیح دے رہے ہیں۔ اس تشکیل میں یہ طے کر لیا گیا ہے کہ موجودہ طرزِ عمل 'خراب' ہے جس نے 'زوال' تک پہنچایا ہے، اس لیے اصلاح ضروری ہے اور اصلاح کا طریقہ 'احیا' ہے۔

احیا اور مذہب کی متنی تشکیل کرتے ہوئے بھی صرف 'متن' تک محدود نہیں رہا گیا۔ معنوی دنیا کی اپنی حدود ہیں۔ یہ تعبیر کے بغیر یہ چل نہیں سکتی۔ کوئی بھی انسان جب کسی متن کو پڑھتا، اس پر عمل کرنا شروع کرتا ہے تو لامحالہ اس کی سمجھ بوجھ بروئے کار آتے ہیں۔ سمجھ بوجھ کی 'ملاوٹ' سے متن خالص حالت میں نہیں رہتا۔ کسی مذہب کے ماننے والے کے کسی عمل کو متن نہیں، متن کا فہم ہی کہا جا سکتا ہے۔ اسی طرح شریعت پر کیا جانے والا اصرار جب قدیم مذہبی پیروکاروں کی عملی مثالوں کو 'متن' کا درجہ دیتا ہے تو وہ مذہب اور مذہبی آدمی کے فرق کو نظر انداز کرتا ہے۔ یہ استنباط اپنی نہاد میں فقہی ہوتا ہے، تاہم اسے بنایا شرعی جاتا ہے۔ رشید النسا جب 'شرعی' مثالیں پیش کرتی ہیں تو وہ عربی رواج سامنے لاتی ہیں، دُلھن کو کیسے سجایا جائے یا بچے کی پیدائش کے بعد کیا چٹایا جائے،(۶۴) اس کی سند عرب کے ثقافتی رواج سے لانے کا مطلب ہی یہ ہے کہ یہ فقہی، رسومیاتی منطقہ ہے، اسے شرعی کیسے کہا جا سکتا ہے۔

شناخت کے دوسرے دائرے کی تفہیم میں شرر کا تاریخی ناول مینا بازار (۱۹۲۵ء) بھی ہماری مدد کرتا ہے۔ شاہ جہاں کے دور کا یہ قصہ، شناخت سازی کے انیسویں اور بیسویں صدی کے رجحان اور طریقہ ہائے کار کے زیر اثر لکھا گیا ہے۔ تاریخ کی بازتشکیل کے دوران شرر نے جن سوالات کو اٹھایا اور ان کے جوابات کے نتیجے میں کرداروں کے مکالمے اور ان کی مجموعی تصویر کو جس طرح پیش کیا، اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ سوالات ان کے اپنے دور سے متعلق ہیں۔ مینا بازار جسے خواتین کا بازار کہنا چاہیے، وہ مرکزی نکتہ ہے جس کے گرد شرع، فقہ، شاہی محل کا دیوانِ عام اور خاص اور بادشاہ و امرا کے باہمی تعلقات کا تانا بانا بُنا گیا ہے۔

ناول، شناخت کے جوہری روپ کو پیش کرتا ہے۔ انیسویں صدی کے کلامیے سے تعمیر ہونے والی گروہی شناختوں کو یہ ناول لگ بھگ تین صدیاں قبل کے برعظیم میں بھی موجود تصور کرتا ہے۔ انگریزوں سے بچ بچا کے اپنی

تاریخ کے ان حصوں کو اجاگر کرنا جو ان کے بغیر مکمل تھے، نفسیاتی اعتبار سے اہم ہے۔ لیکن تاریخ کی تعبیر میں انھی کے بنائے ہوئے کلامیے کے اندر رہنا، اس نفسیاتی حربے کو تناقضات سے دوچار کرتا ہے۔ ناول میں یہ طے کرلیا گیا ہے کہ بیسویں صدی کے برعظیم میں موجود آبادی کی گروہی تقسیم عین مین اسی صورت صدیاں پیش تر بھی موجود تھی۔ بادشاہ ہو یا رعایا، سب کی پہچان کا ایک ہی ذریعہ ہے۔ وہ پیمانہ جسے مردم شماری کی رپورٹوں میں معیار بنایا گیا، وہی پیمانہ علمی وضع بن کر شرر کے ناول میں تاریخ کی تشکیل کے دوران میں موجود ہے۔(۶۵)

شاہ جہاں جب اکبر کے عہد میں بنائے گئے مینا بازار کو دوبارہ جاری کرنے کا اعلان کرتا ہے تو درباریوں اور عوام میں اس حوالے سے بحث چل نکلتی ہے۔ امرا میں سے ایک شخص اکبر کی ہندو مسلم میل جول کی پالیسی کے حوالے سے ایک دلچسپ توضیح پیش کرتا ہے:

> "افضل خان: اور اس میں بہت اندرونی اور گہرا راز یہ تھا کہ کوئی مسلمان چاہے ہندوؤں کی کتنی ہی رسمیں اختیار کرلے اور ان کے طریقوں پر چلنے لگے، ہندو نہیں ہوسکتا۔ بخلاف اس کے ہندو جب مسلمانوں سے ملے گا اور ان کی وضع اختیار کرے گا، خواہ مخواہ مسلمان ہوجائے گا۔ [...] لہٰذا اس میں ذرا شک نہیں کہ دونوں گروہوں میں جتنا میل جول بڑھتا جائے گا، اس قدر مسلمانوں کا شمار زیادہ ہوتا جائے گا۔ لہٰذا میرے خیال میں، ان باتوں میں حضرت عرش آشیانی [اکبر] کا اصلی مقصد اشاعتِ اسلام تھا۔"(۶۶)

اس اقتباس میں پہلی قابلِ توجہ بات تو سیاسی حکمتِ عملی کو مذہبی اصطلاحوں میں دیکھنے کی ہے۔ دوسری شناختوں کو جامد اور متعین سمجھنے کی، تیسری بات 'شمار' کا سوال ہے۔ یہ سوال تو واضح طور پر 'ووٹ' کے تصور سے جڑا ہے۔ مغلیہ عہد میں سیاسی حکومت 'بادشاہ خدا کا نمائندہ' جیسے مابعدالطبیعاتی اور فوج کی بنیاد پر اپنا رسوخ ثابت کرنے کے مادی اصول پر کھڑی تھی۔ اس دور میں کسی گروہ کی تعداد سے زیادہ اہم ان کی استعداد تھی۔ ہندوستان میں اقلیت اکثریت کا جھگڑا تو انگریزی دور میں مردم شماری اور حکومتی ڈھانچے میں آبادی کے تناسب سے شمولیت جیسی پالیسیوں کے بعد ہی سامنے آیا۔ جب سیاسی عمل میں گروہی شناخت نے اہمیت حاصل کرلی، اسی کے بعد کسی ضلعے، علاقے یا صوبے میں کسی گروہ کا 'شمار' اہمیت حاصل کرگیا۔ اس لیے کہا جاسکتا ہے کہ شاہ جہاں کے عہد کی مصوری میں شرر نے اپنے عہد کے رنگوں کا استعمال کیا ہے۔ مغلیہ عہد میں اقلیت ہونے کے باوجود مسلم اشرافیہ ہی اقتدار کی مالک تھی، تب اقتدار کی بنیاد تعداد نہیں تھی۔ شناخت کے حوالے سے ایک اور اہم بات اپنے گروہ کے ضمن میں پائی جانے والی حساسیت ہے۔ اس تعبیر کا پیدا ہونا ہی یہ ظاہر کررہا ہے کہ اب بادشاہ کا ہر عمل اپنے گروہ کے تناظر میں دیکھا اور سمجھا جارہا ہے۔ افضل خان کے لیے اکبر کا کوئی عمل سیاسی حکمت، انتظامی پالیسی یا ذاتی رائے پر اساس نہیں رکھتا۔ اس کی نظر میں بادشاہ کے ہر عمل کا مقصد 'اپنے' گروہ کی تعمیر تھا۔ اُس نے جو بھی کیا، اسے سمجھنے کے لیے افضل اسی تناظر کو استعمال کررہا ہے۔ اکبر

کی جس حکمت عملی کو علیحدہ شناخت کے حامیوں کی طرف سے مذمت کا نشانہ بنایا جاتا رہا ہے، اس کی توجیہہ شرر نے ایک مختلف انداز میں کی ہے۔ بظاہر یہ ایک نئی طرح ہے۔ لیکن اگر غور کریں تو یہ اسی اعتراض کا جواب ہے جو انھی معترضین کو مطمئن کرنے والا ہے۔ بادشاہ کے ہر عمل کو خاص اپنے گروہ کی فلاح کے تناظر میں دیکھنا، اس اعتراض کو تسلیم کر کے پالیسی کی وضاحت اس کے مطابق تعبیر کرنا ہے۔

مختلف قومیتوں کے درمیان آزادانہ میل جول کی جس حکمت عملی کے ضمن میں اکبر کا نام لیا جاتا ہے جس سے تاثر ابھرتا ہے کہ شاید وہ پہلا مسلمان بادشاہ تھا جس نے مقامی آبادی کے ساتھ انتظامی مفاہمت سے آگے بڑھ کر تعلقات قائم کیے، حالانکہ اس نوعیت کے تعلقات کی مثالیں اکبر سے تین صدیاں پہلے تیرھویں صدی میں بھی مل جاتی ہیں۔ بلبن کے بڑے بیٹے خان محمد کی شادی پنجاب کے ایک مقامی سردار رائے کالو کی بیٹی سے ہوئی تھی۔ علاؤالدین خلجی کے دور میں دیپال پور کے مقام پر منگولوں کی پیش قدمی روکنے کے لیے تعینات غازی ملک نے اپنے بھائی رجب کی شادی رانا مل بھٹی کی بیٹی سے کی تھی۔(۶۷) یہ شادیاں سیاسی حکمتِ عملی اور سماجی نفوذ کی مثال ہیں۔ اس نفوذ کی بہترین مثال تو سوہنی مہینوال کا قصہ ہے جس میں مغل شہزادے اور دیسی خاتون کے عشقیہ قصے کو مقامی ادبی روایت میں کلاسیک کا درجہ مل گیا ہے۔ لیکن شرر کی نظر سے دیکھیں تو یہ اثر و نفوذ 'مسلم اور ہندو' میل جول ہے۔ دیسی ثقافت تمام کی تمام ہندو ہے اور عربوں، ایرانیوں، افغانیوں، ترکوں اور مغلوں کی روایت تمام کی تمام اسلامی ہے۔ یہ شناخت سازی کا عمل ہے جس کے زیر اثر بننے والے اذہان اسے 'حقیقت' تصور کرتے ہیں۔ سماجی مطالعات میں اب تاریخ کا مطالعہ ان جوہری شناختوں سے ہٹ کر کرنے کا رجحان پیدا ہو رہا ہے۔(۶۸)

مینا بازار کی تعمیر میں اکبر کی کیا حکمت عملی تھی، اسے بھی ایک اور امیر سعد اللہ خان کی زبانی بیان کیا گیا ہے:

> ''اس میں ان کا مقصد یہ تھا کہ پردے میں رہنے والے عورتیں جو دنیا و مافیہا سے بے خبر ہیں اور قیدیوں کی طرح اپنے گھروں میں اکیلی پڑی رہتی ہیں، ایک دوسرے سے ملیں جلیں۔ زمانے اور حالاتِ زمانہ سے واقف ہوں۔ ہندو مسلمان عورتیں جو الگ تھلگ رہتی ہیں آپس میں مل جل کے ایک دوسرے کے اوضاع و اطوار اختیار کریں۔ مسلمان خاتونیں ہندو عورتوں کی شوہر پرستی و خود فراموشی سیکھیں اور ہندو عورتیں، مسلمان بیویوں سے شائستگی، خوش اخلاقی، وضعداری اور سلیقہ شعاری کا سبق لیں۔''(۶۹)

پردے کے نقصانات پر شرر ایک اور ناول بدرالنسا کی مصیبت لکھ چکے۔ یہاں درج بالا بیان میں مضمر (Implied) کئی باتیں قابلِ غور ہیں۔ خواتین کو بھی 'دنیا و مافیہا' سے باخبر ہونا چاہیے، یہ شرفا میں ایک نیا خیال تھا جو ۱۸۵۷ء کے بعد اصلاحی تحریکوں کے نتیجے میں سامنے آیا۔ یہ سوال بچوں کی تربیت سے جڑا تھا جس پر اوّل اوّل

انگریزوں نے توجہ دلائی۔ ہندوستانیوں نے اس حوالے سے اپنے اپنے نقطۂ نظر پیش کیے۔ ان میں اردو کے حوالے سے زیادہ معروف زاویہ نظر مسلم اشراف خواتین کا گھر پر تعلیم حاصل کرنا ہے۔ شرر کا یہ ناول بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں سامنے آیا ہے۔ یہاں خواتین کی نئی موضوعیت (Subjectivity) قائم ہو رہی ہے۔ دنیا اور جو کچھ اس میں موجود ہے، اسے سمجھنے کی ضرورت اگر مردوں کو ہے تو اس سے عورتیں بھی اب مستثنیٰ نہیں رہیں۔ دنیا اور اس میں کیا کچھ ہے جسے جاننا خواتین کے لیے مفید ہے، ان بیانات سے اس کی حدود بھی متعین ہو جاتی ہیں۔ سب سے پہلے خواتین کو دو بڑی شناختیں دی گئی ہیں، دوسرے اس میں فرض کر لیا گیا ہے کہ ان کا باہمی میل جول مینا بازار کی تعمیر سے پہلے بالکل بھی نہیں تھا۔ شناخت سازی میں دو بڑے گروہوں سے تعلق رکھنے والی خواتین کی خصوصیات میں بھی امتیاز ملحوظ رکھا گیا ہے۔ نمائندگی کے ذریعے پہلے خواتین کو گروہوں میں بانٹا گیا، پھر ان گروہوں کی علیحدہ علیحدہ خصوصیات کا تعین بھی کر لیا گیا۔ ان بیانات میں یہ بھی مضمر ہے کہ 'مسلمان' خواتین میں ایسی کوئی بھی عورت شامل نہیں جو ہندوستانی ہو اور اس نے اسلام قبول کیا ہو۔ اگر کوئی ایسی عورت 'مسلم' خواتین میں شامل ہوتی تو اس کے لیے مقامی رسم و رواج اور عادات و اقدار اجنبی نہ ہوتے۔ اس تصویر سے یہی برآمد ہوتا ہے کہ شرر کے پیشِ نظر غیر ہندوستانی 'مسلم' خواتین ہیں۔ اس تعبیر میں شرر کو رعایت دی جا سکتی تھی اگر وہ یہاں صرف شاہی خاندان کی عورتوں کا ذکر کرتے، تاہم ''مسلمانوں'' اور ہندوؤں کی خواتین کے لیے بنائے گئے اس مینا بازار کے بیان سے یہ رعایت نہیں دی جا سکتی۔ اگر تانیثی اعتبار سے دیکھا جائے تو سعد اللہ نے ہندو مسلم ہر دو طرح کی خواتین کے لیے جو معیارات قائم کیے، وہ سرتاسر مردانہ ہیں۔ عورتوں سے انھیں خود فراموشی اور شوہر پرستی کی خواہش ہے۔

شناخت کو مذہبی بنانے کا عمل اس وقت مزید گہرا ہوتا ہے جب بادشاہ کا ہر عمل انھی اصطلاحات میں زیر بحث آتا ہے۔ یہاں محض بادشاہ کے احکام یا اعمال تک ہی اس تناظر میں نہیں دیکھے جاتے، ہر انفرادی اور اجتماعی فعل اسی آئینے میں انعکاس پاتا ہے۔ ماضی کی اس تشکیل میں شرر نے بادشاہ کے حکم پر شہر بھر میں ہونے والے مباحث کو درج کیا ہے۔ یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ یہ انتخاب شرر نے کیا ہے۔ وہ کسی عہد کی اگر ''عکاسی'' بھی کر رہے ہیں تو اس عہد کا انتخاب، عہد کے مسائل کا چناؤ اور کرداروں کے سوچنے اور بولنے کا تعین بہرکیف شرر کے 'شعور' نے کیا ہے۔ اس لیے یہ 'عکاسی' ان کی چھاپ لیے ہوئے ہے۔ کسی 'حقیقت' کو ظاہر نہیں کر رہی۔ بادشاہ کے احکامات پر جاری بحث و تمحیص جدید عہد کی یادگار ہے۔ جب لوگوں کی آرا بھی حکومتی عمل سے اثر لیتی ہیں اور اس پر اثر انداز ہوتی ہیں۔ یہ 'پبلک' کے بننے کا عمل ہے جو اردو میں زیر مطالعہ عہد (۱۸۶۹ء-۱۹۴۷) میں صورت پذیر ہوا۔ اس ذیل میں اخبارات و رسائل میں مختلف معاملات پر ہونے والی بحثیں پبلک کی تشکیل میں اہم ہیں۔ جب ہر 'قومی' اور 'اہم' مسئلے پر خواندہ (برعظیم کے

تناظر میں ناخواندہ بھی) پبلک رائے دیتی ہے، اسے سمجھنے اور اپنے ادراک کا حصہ بنانے کی کوشش کرتی ہے، اپنی بحثوں کے ذریعے حکومت پر اثر انداز ہونے کی کوشش کرتی ہے۔(۷۰) شرر نے اس جدید سرگرمی کو قبل جدید (Pre-Modern) عہد میں دکھایا ہے۔ جو سب ادوار کو اپنے دور پر محمول کرنے جیسا ہے۔

جیسے ہی شاہ جہاں مینا بازار کی تعمیر کا اعلان کرتا ہے، شہر بھر میں بحث چھڑ جاتی ہے کہ اس سے مذہب کو کوئی خطرہ تو نہیں۔ اس بحث میں مرکز مذہب ہی رہتا ہے کہ بادشاہ کے کسی اقدام سے اس کی خلاف ورزی تو نہیں ہو رہی۔ اگر بادشاہ کسی امر میں علما سے مختلف رائے رکھتا ہے تو اسے مشورہ دیا جاتا ہے کہ وہ اپنی رائے سے رجوع کرے، تاکہ ''علما میں تفرقہ'' نہ پڑے۔ یہیں 'علما' کی ایک حیثیت ابھرتی ہے۔ مذہب کے حوالے سے ان کی حیثیت ناطق کی دکھائی گئی ہے۔ ان کی تعبیر کو ہی عین مذہب قرار دیا گیا ہے۔ ان کے درمیان تفرقے سے ''شرع شریف میں رخنہ'' پڑنے کے اندیشے کو کیا گیا ہے۔ اس ذیل میں یہ دلیل بھی ایک 'ملا صاحب' پیش کرتے ہیں کہ ''العامی لا مذہب لہ'' یعنی عام آدمی کا کوئی مذہب نہیں ہوتا۔ اگر عوام مذہب سیکھنا یا اس پر عمل کرنا چاہتے ہیں تو وہ علما کے محتاج ہیں۔ وہ علما کی پیروی پر مجبور ہیں۔ ملا اعلان کرتا ہے کہ یہ ''فقہ کا اصولی مسئلہ ہے۔''(۷۱)

شناخت سازی میں شرر کی ایسی کوششیں بھی شامل ہیں جن میں کردار کی تعمیر کے لیے وہ خاص گروہ کی علامتوں اور اعمال کو بیانیے میں درج کرتے ہیں۔ یہ ناول نگار کے فنی شعور اور صوابدید پر ہوتا ہے کہ وہ کردار کے کس رخ کو نمایاں کرتا ہے۔ شرر نے بادشاہ اور ملکہ دونوں کی تعمیر میں اور باتوں کے علاوہ عبادات کا خصوصی خیال رکھا ہے۔ بادشاہ اور ملکہ دونوں نماز کے پابند دکھائے گئے ہیں۔ 'صبح کو نماز سے فارغ ہوتے ہی' اور 'میری پانچوں وقتوں کی نماز'(۷۲) پہلا بیان بادشاہ کے بارے اور دوسرا ملکہ تاج محل کے مکالمے سے لیا گیا ہے۔ عبادات کے علاوہ ان کی فکر مندی (Concerns) میں بھی مرکز مذہب کو ہی دکھایا گیا ہے۔ بادشاہ یا ملکہ کوئی بھی کام کرتے ہیں یا فیصلہ لیتے ہیں تو ان کے پیشِ نظر یہی بات رہتی ہے کہ اس سے مذہب کو کیا فائدہ ہوگا یا خدانخواستہ اسے کسی نقصان کا اندیشہ تو نہیں۔

مارگریٹ پرنو (Margrit Pernau) نے دکھایا ہے کہ کس طرح انیسویں صدی کے دوسرے نصف میں دلی کے مسلمانوں نے پرانے دو طبقاتی سماج (اشراف اور باقی سب) کو تین طبقاتی سماج میں تبدیل کیا جس میں زوال پذیر نواب، درمیانہ طبقہ اور اجلاف کو الگ الگ پہچانا جا سکتا تھا۔(۷۳) انیسویں صدی کے ناولوں میں نواب بندہ پروری اور وضع داری جیسی اعلیٰ خصوصیات کے ساتھ ساتھ عموماً حمق اور بھول پن کی صفات کے حامل بھی ہوتے ہیں جنھیں چالاک مصاحب اپنے بس میں کیے رکھتے ہیں اور جو بھی بن پڑے اینٹھنے کی فکر میں رہتے ہیں۔ کہیں یہ تصویر متوسط طبقے کی طرف سے خود کو نوابوں سے متمیز کرنے کی کوشش تو نہیں؟ ایسی نئی اشرافیہ نوابوں کی سی غیر معقول نہیں اور اب

شاید محض نوابی 'شریف' ہونے کے لیے کافی نہیں بلکہ نئے عہد کی 'زمانہ سازی' بھی شرافت کا اہم جزو بن گئی ہے۔ یہی سبب ہے کہ یہ نواب ایسی دنیا میں عدم مطابقت کا شکار ہیں جو یا تو اپنے مصاحبین کے ہاتھوں سب کچھ لٹا بیٹھتے ہیں (ذات شریف، طرح دار لونڈی) یا خودکشی پر مجبور ہو جاتے ہیں (جامِ سرشار)۔ یہ عجیب نہیں کہ اس نئی صورتِ حال سے نباہ کرنے میں اگر نوابوں کو مشکلات پیش آ رہی ہیں تو اشراف کے لیے یہ نئے امکانات لے کر آیا ہے۔ اصغری کے لیے تو اس نظام میں ہی پو بارہ ہیں۔ اسی بدلے ہوئے سماجی ماحول نے نصوح کو اصلاح پر مائل کیا ہے اور اصلاح کی حدود بھی طے کر دی ہیں۔ نوابوں کو اگر نسل کے مابعد الطبیعاتی تصور سے مخصوص سماجی مرتبہ حاصل تھا تو اشراف نے بھی نسل کا تصور اپنے شناختی استحکام کے لیے استعمال کیا۔ اس دوران بڑے دائرے میں مذہب کو شناخت کے اہم ترین تعینات میں شامل کیا گیا لیکن چھوٹے دائرے میں ہم مذہبوں کو ہی اپنے گروہ سے محض نسلی امتیاز کی بنا پر خارج کر دیا گیا۔ بڑی تفصیل سے اشراف اور اجلاف کے درمیان امتیاز کے لیے صفات کی ایک طویل فہرست تیار کی گئی جس میں عورت کو بھی اپنی اسی حیثیت کے ثبوت میں استعمال کیا گیا۔ مثلاً جو پھسل پڑے وہ اجلاف کی خواتین ہیں، جو بے وفائی کے باجود وفادار رہیں، وہ اشراف کی خواتین ہیں۔ پردہ بھی اشراف کی خواتین کریں گی، ان میں اور اجلاف کی خواتین میں امتیاز کا نشان پردہ بھی بن گیا۔ اگرچہ اس کے لیے دلائل تو ناول نگاروں نے مذہب سے جمع کیے، تاہم اس واضح تضاد کو بھی وہ نبھاتے گئے کہ یہ محض اشراف خواتین سے ہی خاص ہے۔ اگر اصلاح کا معاملہ ہوا تو اسے بھی اشراف زادوں تک محدود رکھا گیا۔ سرفراز عزمی کو یہ فکر ستاتی رہی کہ اشراف زادے طوائفوں کے پاس جا کر سب کچھ لٹا رہے ہیں۔ سو اصلاح کا سارا کلامیہ ہی اشراف کے گرد گھومتا تھا جس کے ذریعے اپنی من پسند اقدار کو اور اپنی برتر حیثیت کو ناول کے ذریعے 'حقیقت' بنا کر پیش کیا گیا۔

ناول میں شناخت ایک مسلسل تغیر آشنا مظہر کے طور پر سامنے آتی ہے۔ ایک طرف اس پر استعماری کلامیہ اثر انداز ہوتا ہے جس کے نتیجے میں انگریزوں میں صرف خوبیاں ہی خوبیاں ملتی ہیں اور مساوات کی تکمیل دیسی آبادی کی خامیوں سے ہوتی ہے، دوسری طرف دیسی آبادی کے اندر متوسط طبقے نے اپنی منفرد شناخت وضع کرنے اور نسل کے کلامیے کی تشہیر کے لیے ناول کا استعمال کیا۔ ناول اپنے امتیاز کی صورت گری کا ایک ذریعہ بن گیا۔ ثقافتی شناخت کو چھوٹے دائرے میں اشراف نے خود کو ایک الگ طبقے کے طور پر متعارف کروایا۔ کمزور سماجی اور معاشی حیثیت کے حامل افراد کے لیے ناول میں ایک امکان موجود تھا کہ وہ اپنی سماجی حیثیت بہتر بنا سکیں۔ سو ناول شناخت کے تعینات بھی فراہم کر رہا تھا اور ایسے نئے امکانات کا راستہ بھی کھول رہا تھا جو نئی صورتِ حال میں پیدا ہوئے تھے۔

حوالہ جات وحواشی

۱۔ اردو بطور ہندوستانی مشترک تہذیب کے آئینے اور اس کے مزاج میں ہندوستانی عناصر کی موجودگی کے مباحث کے حوالے سے دیکھیے کامل قریشی کی مرتبہ کتاب: ڈاکٹر کامل قریشی، مرتب، اردو اور مشترکہ ہندوستانی تہذیب (دہلی: اردو اکادمی، ۱۹۸۷ء)، مزید دیکھیے عبدالمجید سالک، مسلم ثقافت ہندوستان میں (لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ، س ن)

2. Myron J. Arnoff, "The Politics of collected Identity: Contested Israeli Nationalism" in *Terrorism, Identity and Legitimacy: The four Waves Theory and Political Violence*, ed. Jean E. Rosenfeld (London & New York: Routledge, 2011), p168-9.

۳۔ ولیم کنولی کے اپنے الفاظ یہ ہیں۔

> "An identity is established in relation to a series of differences that have become socially recognized. These differences are essential to its being. [...] Identity requires difference in order to be, and converts difference into otherness in order to secure its own self certainty."

William Connolly, *Identity Difference: Democratic Negotiations of Political Paradox* (Ithaca & New York: Cornell University Press, 1991), p64.

4. Myron, J. Arnoff, "The Politics of collected Identities", p69.

5. Ibid

6. Thomas H. Eriksen, *Ethnicity and Nationalism: Anthropological Perspectives* (London: Pluto Press, 1993), p158.

7. Benedict Anderson, *Imagined communities Reflection on the Origin and Spread of Nationalism* (London: Verso, 1983), p14,47.

8. Eric Habsbaum and Terence Ranger, eds., *The Invention of Tradition* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983),p1-14.

9. Ibid,p2-3

10. Partha Chattergee, *The Nation and its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1993),p18-9.

چڑجی کی یہ کتاب محض استعماری حکمتِ عملیوں کا جائزہ نہیں لیتی، اُس قومیت پسند کلامیے کا تجزیہ بھی کرتی ہے جسے مقتدر اشرافیہ کی

طرف استعماریت کے خلاف وضع کیا گیا اور جو اس بات کا داعی ہے کہ استعماریت کے خلاف جدوجہد ای مقتدر اشرافیہ کا کام ہے۔ اس کتاب میں چٹرجی نے قومیت پسندوں کی طرف سے اصلاح اور روایت کی کش مکش کو خارجی اور داخلی منطقوں کی اصطلاحوں میں واضح کیا ہے۔ خارجی یعنی معاشی اور سماجی ڈھانچہ جس میں قومیت پسندوں نے اصلاح کو قبول کیا جبکہ داخلی یعنی ثقافتی اور عقائد کی دنیا، جہاں مغربی جدیدیت سے اثر قبول کرنے کے خلاف مزاحمت کی گئی۔ قومیت پسندی کہاں محض مقتدر اشرافیہ کے مفادات کی تحفظ کار بن کر رہ جاتی ہے اور خود اس کلامیے کی حدود کیا ہیں، انھیں سمجھنے کے لیے اچھی کتاب ہے۔ خصوصاً اس کی مدد سے، ہمارے ہاں قومیت پسندوں کے دعاوی اور کلامیے کو بھی سمجھا جا سکتا ہے۔ ابھی اس نہج سے جائزہ لیا جانا باقی ہے۔ امید کی جا سکتی ہے کہ آئندہ ہمارے ہاں بھی قومیت پسندوں کی جدوجہد کو All-inclusive کی بجائے، ایک نقطۂ نظر سے دیکھا جا سکے گا جس کے متوازی، محکوموں، خصوصاً کسانوں، مزدوروں اور عام لوگوں کی طرف سے استعماریت کو جو چیلنج کیا جا رہا تھا، اسے سامنے لایا جا سکے گا۔

11. Quoted in Partha Chaterjee, *Nation and its Fragments,* p21.

12. Nicholas B. Dirks, "Foreword" in *Colonialism and Its Forms of Knowledge,* Bernard S. Cohn (Princeton N.J. : Princeton University press, 1996), p ix-xvii.

استعماریت کی حکمت عملیوں اور علمی وضعوں کی تشکیل کے حوالے سے بحث زیادہ تر اسی کتاب کے مندرجات پر مبنی ہے، چہ جائے کہ کسی اور ماخذ سے استفادے کا حوالہ دے دیا گیا ہو۔

۱۳۔ دیکھیے برنارڈ ایس کوہن کی محولہ بالا کتاب کا تعارفی باب: ص ۱۵-۱۳۔

۱۴۔ ایضاً، ص ۱۲۔

۱۵۔ مغلوں کی پالیسی کے لیے دیکھیے:

Mazaffar Alam, *Languages of Political Islam* (Delhi: Permanent Black, 2001)

اودھ کی ریاست کے حوالے سے ملاحظہ ہو:

Veena Talwar Oldenberg, *The Making of Colonial Lucknow* (Princeton, N.J. :Princeton University Press, 1984), p80-1.

شمالی ہند میں مسلمانوں کی ہندوستان سے علیحدگی اور اس رویے کے اسباب میں کام کر رہی استعماری پالیسیوں کے جائزہ اس کتاب میں مشاہدہ کیا جا سکتا ہے:

Francis Robinson, *Separatism among Indian Muslims: The Politics of United Provinces' Muslims, 1860-1923* (Cambridge: Cambridge University Press, 1974)

16. Stewart H. Reid, *Report on the Indigenous Education and Vernacular Schools in Agra, Boseli, Farrukhabad* (Agra: Secundra Orphan Press, 1852), p102.

۱۷۔ امرے بھنگا کے تصورات اور تقسیم سے پہلے کی مشترک ادبی روایت پر بحث کے لیے دیکھیے:

Imre Bhanga, "Rekhta: Poetry in Mixed Language, The Emergence of Khari Boli in

North India" in *Before the Divide: Hindi and Urdu Literary Cultures*, ed. Francesca Orsini (New Delhi: Orient Blackswan, 2011), p21-83

بھنگا نے اردو ادبی مورخوں پر تنقیدی اعتراض اٹھایا ہے کہ امیر خسرو کے بعد شمالی ہند میں وہ اگر کوئی قابل ذکر ادبی نمونے اٹھارویں صدی سے پہلے تلاش نہیں کر پاتے اور دکن کو موضوع بحث بناتے ہیں، تو اس کی وجہ ان کی دیوناگری سے بے اعتنائی ہے۔ اس نے سترھویں صدی کے ایک شاعر واجد کا کلام نمونے کے طور پر پیش کیا ہے جو ناگری رسم الخط میں موجود تھا۔ ظاہر ہے اس کی زبان اردو ہے۔ اردو اور ہندی کو علیحدہ علیحدہ زبانوں اور اودھ کو دو مختلف گروہوں میں تقسیم کر کے دیکھنے کی بجائے، ایک کثیر اور متنوع سماج کے طور پر مشیرالحسن نے دیکھا ہے۔ اپنے مطالعے میں انھوں نے نشاندہی کی ہے کہ کیوں کر مشترک ثقافت علیحدگی میں تبدیل ہوتی گئی:

Mushiral Hassan, *From Pluralism to Separatism: Qasbas in Colonial Awadh* (New Delhi: Oxford University Press, 2014).

18. Francesca Orsini, ed. *Before the Divide*, p1-3.

۱۹۔ دیوناگری اور فارسی کے حوالے سے بحث دیکھیے Francis Robinson, *Separatism among Indian Muslims.* اس کے علاوہ ملاحظہ ہو: محمد نعیم، ''انیسویں صدی میں اردو کے اصلاحی ناول،'' تخلیقی ادب، شمارہ ۹ (۲۰۱۲ء)، ص ۳۰۲۔۲۸۳۔

۲۰۔ تفصیل کے لیے دیکھیے، اعجاز احمد، ''اردو کے آئینے میں: قوم اور کمیونٹی کی نئی تشکیلات، ۶۵-۱۹۲۷'' مترجمہ اجمل کمال، آج، شمارہ ۷۹ (نومبر ۲۰۱۳ء): ص ۳۶-۷۔

21. Tariq Rahman, *From Hindi to Urdu: A Social and Political History* (Karachi: Oxford University Press, 2013),p100-1.

22. Ibid

۲۳۔ نظیر اکبرآبادی کو تذکروں میں جگہ نہیں ملی، حتیٰ کہ آج تنقیدی تاریخ لکھنے والے بھی اسے اردو کی ادبی روایت میں کہیں مناسب جگہ دینے کے مسئلے کو حل نہیں کر پائے جس کا نتیجہ ہے کہ اسے زیر بحث لانے کے لیے ادبی تاریخ میں علیحدہ باب رکھا جاتا ہے۔ ملاحظہ ہو: ڈاکٹر تبسم کاشمیری، اردو ادب کی تاریخ، ابتدا سے ۱۸۵۷ء تک، جلد اول (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۲ء)

۲۴۔ ناصر عباس نیر، ثقافتی شناخت اور استعماری اجارہ داری (دہلی: کتابی دنیا، ۲۰۱۴ء)

۲۵۔ ایضاً۔

۲۶۔ تفصیل کے لیے دیکھیے:

Arvil A.Powell, "History Text Books and the Transmission of the Pre-colonial Past in North Western India in the 1860s and 1870s" in *Invoking the Past: The Uses of History in South Asia*, ed. Daud Ali (New Delhi: Oxford University Press,

2002[1999]).p91-133.

۲۷۔ ایضاً،ص ۱۱۰-۱۱۱۔

28. Krishna Kumar, *Political Agenda of Education: A Study of Colonialist and Nationalist Ideas* (New Delhi; New Burg Park; London: Sage, 1991), p64.

یہ بحث کرشنا کی اسی کتاب سے ماخوذ ہے۔

۲۹۔ گوپی چند نارنگ، ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء)

۳۰۔ گوپی چند نارنگ، اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب (دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو، ۲۰۰۲ء)

۳۱۔ اس پہلو پر تفصیل سے دیکھیں:

Christina Oesterheld, "Looking Beyond Gul-o-bulbul: Observations on Marsiyas by Fazli and Sauda," in *Before the Divide: Hindi and Urdu Literary Culture*, ed. Francesca Orsini (New Delhi: Orient Blackswan, 2011 [2010]), p205-1

۳۲۔ کمرشل پبلشروں نے کتب کی فروخت بڑھانے کے لیے کیا تکنیکیں اپنائیں، ان کے بارے جاننے کے لیے دیکھیے:

Francesca Orsini, *Print and Pleasure: Popular Literature and Entertaining Fictions in Colonial North India* (Ranikhet: Permanent Black, 2009)

اس کتاب کے خصوصاً پہلے چار ابواب۔ خاص اردو اور ہندی کے حوالے سے اور اردو کے پہلے بڑے کمرشل پبلشر نول کشور کے اشاعتی منصوبوں کی تفہیم کے لیے دیکھیے:

Ulrike Stark, *An Empire of Books: The Naval Kishore Press and the Diffusion of the Printed word in Colonial India* (Ranikhet: Permanent Black, 2009)

33. U]rike Strak, *An Empire of Books*, p31-2.

34. Francis Robinson, "Islam and the Impact of Print in south Asia" in "The *Transmission of Knowledge in South Asia*, ed. Nigel Crook (New Delhi: Oxford University Press, 1996), p111.

۳۵۔ تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو: رتن ناتھ سرشار، فسانۂ آزاد، جلد چہارم (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۴ء)

۳۶۔ نذیر احمد، فسانۂ مبتلا، مرتبہ افتخار احمد صدیقی (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۰۷ء)

۳۷۔ نذیر احمد، ابن الوقت، مرتبہ سید سبط حسن (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۵ء)، ص ۵۔؛ سلطان رشک نے ابن الوقت کو "تمام ظاہری خامیوں" کے باوجود "نذیر احمد کا سب سے یادگار کردار" قرار دیا ہے۔ سلطان رشک "ابن الوقت"، نیرنگ خیال ۶۶، نمبر ۵۲-۷ (جولائی ۱۹۹۰) ص ۹-۲۵۔

۳۸۔ نذیر احمد، ابن الوقت، ص ۱۸۔

۳۹۔ ایضاً، ص ۳۱۔

۴۰۔ ایضاً، ص ۵۶۔

۴۱۔ ایضاً، ص ۲۶۱۔

۴۲۔ ایضاً ص ۶۶، ۸۶، ۹۸، ۱۰۰، ۱۱۴، ۱۵۰، ۲۷۵، ۳۳۳؛ اردو ناول میں انگریزوں کے حوالے سے مرعوبی رویوں کے جائزے کے لیے دیکھیے: محمد نعیم، ''اردو ناول اور استعمار زدگی''، تخلیقی ادب، شمارہ ۸ (۲۰۱۱ء): ۷۸-۲۵۳۔

۴۳۔ ابن الوقت پر ہونے والی تنقید کے جائزے کے لیے دیکھیے محمد نعیم، ''ابن الوقت پر تنقید کا تجزیاتی مطالعہ''، معیار، ۷ (۲۰۱۱ء): ۶۰-۳۵۱۔

۴۴۔ نذیر احمد، ابن الوقت، ص ۵-۱۲۳۔

۴۵۔ ایضاً ص ۳۳۵۔

۴۶۔ ایضاً ص ۸۶-۲۷۰۔

۴۷۔ ایضاً ص ۶-۲۷۵

۴۸۔ ایضاً ص ۳۳۴۔

۴۹۔ ایضاً ص ۲۸۳۔

۵۰۔ ایضاً ص ۳۴۶۔

۵۱۔ ایضاً ص ۲۸۴۔

۵۲۔ ایضاً ص ۸۱۔

۵۳۔ ایضاً ص ۱۱۴، ۶-۱۲۵۔

۵۴۔ نوبل، جاں نثار، ابن الوقت اور حجۃ الاسلام کی شریف رزیل کے حوالے سے آرا کے لیے دیکھیے: ابن الوقت کے بالترتیب یہ صفحات: ص ۱۱۴؛ ۱۰۱؛ ۱۴؛ ۱۴۰؛ ۳۳۵۔

۵۵۔ یہ امر خالی از دل چسپی نہیں کہ شاد اپنے نام کے ساتھ 'سید' اور 'عظیم آبادی' بہ یک وقت استعمال کرتے ہیں۔ اگر پہلی صفت سرزمین مقدس اور خاندان بزرگ و برتر سے ان کے نسلی انسلاک کی علامت ہے تو عظیم آباد کو اپنے نام کا حصہ بنانا کم از کم ایک سطح پر ہندوستان کے علاقے سے اپنی نسبت کو تسلیم کرنا ہے۔ پھر یہ بھی کہ عربی النسل ہونے کے باوجود ان کی تمام تر اہمیت ہندوستان میں، ہندوستانی زبان بولنے اور لکھنے سے ہے۔ اسی لیے یہیں کا ایک علاقہ ان کی پہچان بن گیا ہے۔

۵۶۔ سید علی محمد شاد عظیم آبادی، صورتِ حال (پٹنہ: سٹی پریس، ۱۸۹۳ء)، ص ۳۔

۵۷۔ الطاف حسین حالی، مجالس النسا (لاہور: مطبع سرکاری، ۱۸۸۳، [۱۸۷۵ء])، ص ۴۹۔

۵۸۔ شاد عظیم آبادی، صورتِ حال، ص ۱۴۔

۵۹۔ ایضاً

۶۰۔ رشید النسا، اصلاح النسا (کراچی: روشن خیال احمد برادرز، ۲۰۰۰ء [۱۸۹۴ء])، ص ۴۹۔؛ سید وقار عظیم نے اس ناول کا تفصیلی تعارف کروایا ہے۔ انھوں نے اس پر تحقیقی روشنی ڈالی ہے اور بطور ناول اس کی اہمیت بھی واضح کی ہے۔ ملاحظہ ہو: سید وقار عظیم، ''اصلاح النساء ___ ۱۸۸۱ء کا ایک ناول''، صحیفہ ۴۳ (اپریل ۱۹۶۹ء): ص ۵۷-۲۹۔

۶۱۔ رشید النسا، اصلاح النسا۔

۶۲۔ نواب فخر النسا نادر جہاں بیگم افسانۂ نادر جہاں، حصہ اول (لکھنؤ: مطبع نول کشور، ۱۹۱۸ء، [۱۸۹۴ء])، ص ۱۰-۱۰۸۔

63. Barbra Metcalf & Thomas Metcalf, *A Concise History of India* (Cambridge: Cambridge University Press,2002),p55-7

۶۴۔ رشید النسا، اصلاح النسا ص ۵۲، ۸۳، ۱۰۴، ۱۲۸۔

۶۵۔ اودھ کی مردم شماری رپورٹ (۱۸۶۹ء) میں آبادی کے اندراج اور اسے مختلف زمروں میں تقسیم کرنے کے لیے یہ درجہ بندی اختیار

کی گئی:

i- یورپی یوریشائی، مقامی عیسائی

ii- مسلمانوں کی اعلیٰ ذاتیں

iii- مسلمان (اعلیٰ ہندو ذاتوں سے اسلام قبول کرنے والے)

iv- مسلمانوں کی نچلی ذاتیں

v- ہندوؤں کی اعلیٰ ذاتیں

vi- ہندوؤں کی کمتر ذاتیں

vii- جانگلی

viii- بھکاری

ix- متفرق

Charles J. Williams, (Comp.), *Census of Oudh, Vol.1, General Report* (Lucknow: Oudh Government Press, 1869), p32-5.

اس درجہ بندی میں افراد کو مذہبی اور نسلی دو بنیادوں پر مختلف زمروں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ یہی زمرے شرر کے ناول میں بھی ملتے ہیں۔ یہاں لوگ یا مذہب کی بنا پر پہچانے جاتے ہیں یا نسل کے اعتبار سے۔

اس سلسلے میں تفصیل کے لیے دیکھیے: محمد نعیم، ''انیسویں صدی کی اردو دنیا اور استعماری حکمت عملیاں'' اورینٹل کالج میگزین ۸۶، شمارہ ۴ (۲۰۱۱ء)، ص، ۱۲۶-۸۹۔

۶۶- عبدالحلیم شرر، مینا بازار (لکھنؤ: دل گداز پریس، ۱۹۲۵ء)، ص ۶۔

67. For Details Please See: M. Ather Ali; "The Punjab between the Thirteenth and Fifteenth Centuries" in *Mughal India: Studies in Polity, Ideas, Society and Culture* (New Delhi: Oxford University Press, 2006), p49-55

68. Cf. David Gilmartin and Bruce B. Lawrence, eds. *Beyond Turk and Hindu: Rethinking Religious Identities in Islamicate South Asia* (Gainesville: University Press of Florida, 2000)

۶۹- شرر، مینا بازار، ص ۷-۶۔

۷۰- شرر اور ان کے رسالے دل گداز میں اٹھنے والے مباحث اور شرر کی تحریروں کے ذریعے بننے والی 'اسلامی پبلک' کی تشکیل کے ضمن میں دیکھیے:

Christopher Ryan Perkins, "Partitioning History: The Creation of an Islamic Publik in late Colonial India, C. 1880-1920" (PhD Diss., University of Pennsylvania, 2011).

عوامی مطلعے (Public Sphere) کی یورپ میں تشکیل کے لیے ملاحظہ ہو:

Jurgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society,* Trans., Thomas Burger & Frederick Lawrence (London: Polity Press, 1989)

۷۱۔ شرر، مینا بازار، ص ۸۔۲۷۔

۷۲۔ ایضاً، ص ۱۳،۱۵۔

73. Margrit Pernau, "Middle Class and Secularization: The Muslims of Delhi in the Nineteenth Century," in *Middle Class Values in India and Western Europe*, eds. Imtiaz Ahmad & Heimut Reifeld (Delhi: Social Science Press, 2001),p26.

باب سوم:

اردو ناول میں ثقافتی علامتیں

ثقافت معنی کا ایک نظام ہے جس کی تعمیر انسانوں نے کی ہے۔ اس کی صورت گری انسانی خلاقی کا اظہار ہے۔ معنی کو ترسیل اور تشکیل دونوں کے لیے علامتوں کی ضرورت ہوتی ہے۔ علامتوں کا وضع ہونا، معنی سے بھرپور ہونا اور معنی کا ابلاغ کرنا، تبھی ممکن ہے جب یہ مشترک (Shared) مزاج کی حامل ہوں۔ ثقافتی معنی کے علامتی مطالعے میں دو بنیادی عناصر، تصورِ کائنات (World View) اور خلقیے (Ethos) پر توجہ مرکوز رہتی ہے۔ ابتدا میں ان دونوں کی وضاحت صائب رہے گی تاکہ آئندہ آنے والے صفحات ابہام کی دھند سے بچ رہیں۔

ثقافت کے اخلاقی اور جمالیاتی پہلو خلقیے کی ذیل میں آتے ہیں اور ادراکی اور وجودیاتی پہلوؤں کو تصورِ کائنات قرار دیا جاتا ہے۔ گیرٹز (Clifford Geertz) کے بقول خلقیہ کسی قوم کی زندگی کے آہنگ، کردار اور معیار کو ظاہر کرتا ہے۔ اس میں قوم کا اخلاقی و جمالیاتی اسلوب اور مزاج بھی شامل ہے۔ یہ اس قوم کا اپنی اور زندگی کی طرف رویہ ہے جبکہ تصورِ کائنات کسی قوم کے نزدیک حقیقت میں اشیا جیسی کہ وہ ہیں، اس کی تصویر ہے۔ اُن کا فطرت، شخصیت (Self) اور سماج کا تصور بھی اسی میں شامل ہے۔ یہ نظام (Order) کے بارے ان کے جامع ترین تصورات پر مشتمل ہوتا ہے۔(1)

ثقافتی دنیا میں علامتیں اسی صورت بامعنی ہوتی ہیں جب وہ ایک نظام کا حصہ ہوں۔ ان کی تمام تر اہمیت، اس خاص ثقافت کے باسیوں کے لیے ہوتی ہے۔ اس مخصوص نظام سے علیحدہ، ان کے اکیلے کوئی 'معنی' نہیں ہوتے۔ گیرٹز کے تحقیقی طریقہ کار میں ثقافتی علامتوں کا تجزیہ کرتے ہوئے، اس نظام کے دو بنیادی پہلوؤں تصورِ کائنات اور خلقیہ پر توجہ مرکوز کی جاتی ہے۔ اردو کی ثقافتی دنیا تک رسائی کے لیے، یہاں ناولوں میں انھی دو پہلوؤں کو موضوعِ بحث بنایا جائے گا۔ تصورِ کائنات کے مطالعے کے لیے 'تقدیر' اور 'جوہریت' کو جبکہ خلقیے کی تفہیم میں 'شریف'، 'زبان' اور 'سماجی رسوم' کو استعمال کیا جائے گا۔ تعبیری اندازِ نقد کو اپناتے ہوئے کوشش رہے گی کہ ان علامتوں کی مدد سے ثقافتی دنیا کی تصویر واضح کی جائے۔ اس تصویر کو جامد کی بجائے متحرک تصور کیا جائے گا۔ ثقافت، مختلف سماجی تبدیلیوں سے اثر قبول کرتی ہے۔ یہ اثر 'معنی' اور 'علامت' دونوں میں تبدیلی کی صورت ظاہر ہوتا ہے۔ پھر یہ بھی دکھانا مقصود ہے کہ مختلف افراد ایک ہی علامت کو کس طرح ثقافت میں اپنی حیثیت کی نسبت سے استعمال کرتے ہیں۔ یہاں حیثیت سے وہ مقام یا مرتبہ مراد ہے جو ثقافت کے معنوی نظام میں کسی فرد کو، دوسرے افراد کی نسبت سے حاصل ہوتا ہے۔ فرد کی کوشش ہوتی ہے کہ وہ ثقافتی علامتوں کو اپنی حیثیت کی بہتری کے لیے یا اس کی نسبت سے استعمال کرے اور اسی

تناسب سے اس علامت کے معنوی ہالے (Aura) کی تشکیل کرے۔

ناول اور ثقافت کے درمیان تعلق کو نشان زد کرتے ہوئے پچھلے باب میں دکھایا جا چکا ہے کہ دونوں ایک دوسرے کی تشکیل میں کردار ادا کرتے ہیں۔ اس باب میں 'تشکیل' کو نمایاں کیا جائے گا۔ ناول کی ہیئت، رسومیات، کردار بنانے کے طریقے، کرداروں کا طرزِ عمل، مکالمہ، سب ثقافت سے اثر قبول کرتے ہیں۔ اس کو ثابت کرنے کے لیے ناول کا تصورِ کائنات اور خلقیے سے تعلق واضح کرتے ہیں۔

ناول میں واقعات کو اس طرح ترتیب دینا کہ وہ تصورِ کائنات کی تصدیق کریں، ناولوں میں ایسی خصوصیات کرداروں سے منسوب کرنا جیسی تصورِ کائنات میں اس نوع کے انسانوں سے متصور کی گئی ہیں، کرداروں کو ان کے دیے گئے ثقافتی 'رول' کے مطابق دکھانا، ناول نگار کے لیے اپنے تصورِ حقیقت کی تصدیق کا ذریعہ ہوتا ہے۔ اس تصدیق کو تقویت مصنف اور قاری کے درمیان پائے جانے والے ثقافتی اشتراک سے ملتی ہے۔ اردو ناول نگار اپنی وجودیات (Ontology) تصورِ کائنات سے اخذ کر رہا تھا اور خلقیہ ان اقدار کی صورت گری کو متاثر کر رہا تھا جو اردو ثقافت کا حصہ تھیں۔ اس دور کے ناولوں کے تصورِ کائنات پر غور کیا جائے تو ان میں انسان، قدرت کے مقابلے میں مجبورِ محض دکھائی دیتا ہے۔ ناول کی ہیئت پر یہ تصور اس طور اثر انداز ہوا کہ کردار اپنی قسمت بنانے بگاڑنے میں بے دست و پا ہیں۔ وہ نہ تو خود اپنی بناوٹ یا بگاڑ میں شامل ہیں اور نہ نتائج ہمیشہ ان کے عمل یا کاوش کے مطابق نکلے؛ مصنف ایک مطلق العنان کی طرح ان کی زندگی بدلنے کی قدرت کا حامل ہے؛ پلاٹ اسی لیے داخلی تعلیلی منطق (Internal Causal Logic) سے عاری اور نتیجتاً کمزور ہیں؛ پلاٹ میں واقعات کے درمیان علت کی ضرورت اس لیے باقی نہیں رہتی کہ تصورِ کائنات میں ہر شے پر قدرت رکھنے کے تصور نے اس کی گنجائش پیدا کی ہے۔ انیسویں صدی کے اردو ناول نگاروں کو زیادہ کوسنے کی بجائے ___ ان کے کردار جامد ہیں، سپاٹ ہیں، اکہرے ہیں، پلاٹ میں نشوونما کا عنصر نہیں ___ ہماری رائے میں یہ دیکھ لینا زیادہ صائب ہے کہ تصورِ کائنات میں کیا اس کا امکان موجود تھا۔ جس بات پر ناول نگار یقین رکھتے تھے، اس پر نقاد کا اعتراض تصورِ کائنات کو نظر انداز کرنے کا نتیجہ ہے۔ جس ثقافت میں نگاہوں سے تقدیر بدل جانے کا تصور موجود ہو وہاں ناول کے کرداروں کی بنتی بگڑتی تقدیروں میں علت تلاش کرنا سعی لا حاصل ٹھیرے گا، خصوصاً جب واحد نتیجہ رکھنے والی علت کی بنیاد پر جائزہ لیا جائے جو کسی حکم کے بغیر خود مکتفی اصولوں کی پابند ہوتی ہے۔ ایسی منطق کی جستجو کی جائے تو نتائج ناول نگار پر نقاد کے عتاب، نقاد کی عظمت کے ایقان اور مصنف کے خام فنی شعور کی دریافت کی صورت میں ہی نکلنے تھے۔

ثقافت فرد کو زندگی کرنے کے لیے بنے بنائے اسالیب اور وضعیں عطا کرتی ہے۔ یہ اس کے فہم وادراک کے

بنیادی تعینات بھی فراہم کرتی ہے۔ اپنے باسیوں کے لیے ثقافت زبان کے اندر، اس کے ذریعے، ایسا تصورِ کائنات مہیا کرتی ہے جسے اس کے باسی فطری، درست، کامل اور واحد تصور کرتے ہیں۔ ثقافت کے اندر زندگی کرتے ہوئے افراد اپنے روزمرہ تجربات کو ثقافتی معنی کے ذریعے ادراک کا حصہ بناتے ہیں۔ ثقافت کا یہ مظہر جہاں فرد کے لیے کائنات کو (خارجی اور داخلی دونوں، یعنی جو کچھ انسان سے باہر اور جو کچھ اس کے اندر ہے) قابلِ فہم بناتا ہے، وہیں معنوی دنیا کی ایسی حدود بھی قائم کر دیتا ہے جس سے باہر جانا فرد کے لیے مشکل ہوتا ہے۔ سرشار کے ناول بچھڑی ہوئی دلہن کی ساری فضا ہندوانہ ہے۔ تاہم سرشار کی ابتدائی تربیت مسلم ماحول میں ہوئی تھی، اس لیے ہندو سماج کی تعبیر کرتے ہوئے بھی، وہ ایسی لفظیات استعمال کر جاتے ہیں جن کا تعلق واضح طور پر ہندو معاشرت سے نہیں جوڑا جاسکتا۔ مثال کے طور پر ہندوؤں کے ایک مذہبی میلے میں جانے والی خواتین کی اقسام بیان کرتے ہوئے، وہ بتاتے ہیں کہ ان میں ایک قسم ایسی عورتوں کی ہے کہ اگر ''کوئی نامحرم اُن کو بری نظر سے دیکھے'' تو ان کو دیکھنے والے کا یہ فعل برا معلوم ہوتا ہے۔(۲) لفظ 'نامحرم' ثابت کر رہا ہے کہ ثقافت، کائنات کو قابلِ فہم بناتی ہے، مذہب ہو، سماج ہو یا فرد سب کی تفہیم ثقافتی لغت میں ہوتی ہے۔ یہاں بیان اگرچہ ہندو خواتین کا ہے تاہم انھیں اگر غیر مردوں کے گھورنے سے جھنجھلاہٹ ہوتی ہے تو اس کا بیان 'نامحرم' کی اصطلاح سے ہوا ہے۔

'نامحرم' کی تعبیر ایک اور طرح سے بھی کی جاسکتی ہے۔ سرشار کے دور میں اور اس سے پہلے، اودھ کا شاہی کلچر، کم از کم اُن طبقات میں جو دربار سے کسی نہ کسی صورت وابستہ تھے، مشترک تھا، عام اس سے کہ ان کا تعلق کس مذہبی گروہ سے ہے۔(۳) اس مشترک کلچر میں، قطع نظر مذہبی روایت کے، امرا، روسا اور جاگیرداروں کی خواتین پردہ کرتی تھیں۔ دوسری بات یہ کہ سرشار کے قارئین میں کثیر مذہبی (Multi Religious) گروہ شامل تھے، اس لیے ان کا ہندوؤں کے بیان میں مسلمانوں کی مخصوص لغت سے الفاظ منتخب کرنا، اس صورت حال میں اجنبی نہیں لگنا چاہیے۔ تیسری بات یہ کہ سرشار کے عہد تک مسلم اور ہندو کی تقسیم میں شدت پیدا نہیں ہوئی تھی۔ ۱۸۶۰ء کی دہائی سے اس کے خدوخال ابھرنا شروع ہو گئے تھے جس میں اپنی شناخت کے لیے علیحدہ، منفرد یا خاص علامتیں، لفظیات اور مظاہر پر اصرار شروع ہوا لیکن یہ عمل بیسویں صدی کے ابتدائی نصف میں کہیں جا کر مکمل ہوا۔ سرشار کے ہاں مشترک کلچر کے نمونے بکثرت ملتے ہیں۔ ان کے ہاں کرداروں کے انتخاب میں کسی ایک مذہب یا اس کے کسی خاص مسلک سے رغبت نظر نہیں آتی بلکہ ان کے ہاں تو کرداروں کے 'میلے' کی سی کیفیت ہے۔ جس کی بنیاد پر گوہر نوشاہی نے فسانۂ آزاد کو 'کرداروں کا جنگل' کہا ہے۔(۴) کرداروں کے انتخاب میں امتیاز ناقص وکامل کے معیار کی موجودگی کا احساس تو نہیں ملتا البتہ ان کی پیش کش میں سرشار اس امتیاز کا خیال رکھتے ہیں۔ ان کے ناولوں میں سب طبقوں کو کسی نہ کسی حد تک نمائندگی مل جاتی

ہے، سو اگر وہ ہندوؤں کے بیان میں 'نامحرم' جیسا لفظ استعمال کرتے ہیں تو اس سے نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ ان کا ثقافتی شعور مذہب کی بنیاد پر نہیں، اجتماعی معاشرت کی بنیاد پر تعمیر ہوا ہے۔

تصورِ کائنات مختلف اتفاقات اور روزمرہ واقعات کی معقول (Sensible) توجیہہ کرتا ہے۔ معقول سے یہاں مراد کوئی آفاقی تعقل (Universal Rational) نہیں بلکہ ایک ثقافت کے معنوی نظام کی پیدا کردہ عقلی توجیہہ ہے۔ ایسی توجیہہ جو اُس مخصوص ثقافت کے باسیوں کے لیے کسی حیرت افزا واقعے اور بالکل عام سے روزمرہ عمل کی ایک ہی وقت میں وضاحت کر سکے۔ اس کی مثال ہم مرزا عباس حسین ہوش کے ناول ربط ضبط سے دیں گے۔ اس ناول کا ایک اہم کردار سلطان عالی مغل شہزادہ ہے۔ حبیب اس کا چہیتا ملازم ہے جسے وہ اپنا بھائی کہتا ہے۔ ایک موقعے پر جب سلطان عالی دریا کی سیر کر رہا ہے، حبیب اسے احتیاط کا کہتے کہتے خود پھسل کر دریا میں جا گرتا ہے۔ ویسے تو ناول میں حبیب ہر فن مولا دکھایا گیا ہے جو ذہانت، ذکاوت، بصیرت، حکمتِ عملی، انتظام و انصرام سب میں ماہر ہے تاہم تیرنا نہیں جانتا۔ سلطان عالی اسے ڈوبا سمجھ کر محل میں روتا ہوا چلا جاتا ہے۔ اتفاقاً ڈوبتے حبیب کو دور پر ایک کشتی میں بیٹھی خاتون بچانے کے لیے دریا میں کود جاتی ہے۔ یہ خاتون حبیب کو کھینچ کر کشتی میں لے آتی ہے اور دیکھتے ہی اس پر عاشق ہو جاتی ہے۔ حبیب کی کیفیت بھی یہی ہے۔ حبیب، مہر جان نامی اس خاتون کو لے کر سلطان عالی کے محل میں آ جاتا ہے۔ ادھر سلطان عالی محل میں ایک بیوہ خاتون امیر النسا سے جسے اُس نے اپنے گھر پناہ دے رکھی ہے، شاہی محل سے امیر النسا کے مال چرائے جانے کا ذکر کر رہا ہے۔ مہر جان اپنے ساتھ ایک پوٹلی لے کر آتی ہے جو محبوب نامی غلام نے اسے دی تھی جس کے ساتھ وہ بھاگ آئی تھی۔ اس میں وہی مال ہے جو امیر النسا کا محل سے چرایا گیا تھا۔ سب کچھ اتفاقاً پیش آتا ہے۔ مال ملنے پر دو جملے دیکھتے چلیے۔ ''حلال کا تھا۔ ایک دانے، ریزے کا فرق نہ ہوا'' دوسرا جملہ امیر النسا کے منہ سے ادا ہوا: ''وہ بڑا مسبب الاسباب ہے۔ اپنے کھیل وہ آپ ہی جانتا ہے۔''(۵)

مال کا ملنا رزق حلال کے سبب ہے، اتفاقاً ملنا خدا کی قدرت کا اشارہ بن کر سامنے آیا ہے۔ یہاں اتفاقات کو قابلِ فہم بنانے کے لیے انھیں خدا سے منسوب کیا گیا ہے۔ اس سے 'اتفاق' کی وضاحت ہو گئی ہے اور بندے سے خدا کے تعلق کی مثال بھی مل گئی ہے۔ اس طرح خدا کے ہر لحظہ بندوں پر مہربان رہنے کا ثبوت بھی مہیا ہو جاتا ہے اور کوئی بات ناقابلِ فہم بھی نہیں رہی۔ پہلی بات کا تعلق بھی تصورِ کائنات سے ہے۔ امیر النسا اپنی اور راوی کی دانست میں خدا کے بتائے ہوئے رستے پر چلی ہے، اس کے احکام کی پیروی کی ہے، اس لیے خدا نے غیب سے مدد کا سامان بھی کر دیا ہے۔ مالِ حلال کا تصور، اس کا گم ہو کر مل جانا دو سطح پر کام کر رہا ہے: خدا کی خوشنودی جو اس کے اوامر کے مطابق زندگی گزارنے سے حاصل ہوئی ہے، دوسرے اس سے ایک 'مثال' بھی قائم ہو گئی ہے کہ اگر ایسا کیا جائے تو نقصان

سے بھی فائدے کے پہلو نکل آتے ہیں۔

امیر النسا کے شوہر کی موت ہو چکی، سلطان عالی اس سے شادی کرنے کے خواہش مند ہیں، دونوں 'غیرت' کے سبب دل کا حال کھل کر کہتے ہیں، نہ اس تعلق کو چھوڑتے ہیں۔ امیر النسا اپنی مصاحب مہر جان سے مشورہ کرتی ہے۔ وہ شادی پر آمادہ کرنے کے لیے کئی دلائل لاتی ہے مگر غیرت کے سبب امیر النسا مان کر نہیں دیتیں۔ اس گفت گو کے دوران امیر النسا کہتی ہے ''خدا ہی کے حکم سے اکیلے ہوئے، اب پھر دوکیلے ہونے کو جی نہیں چاہتا'' اس کا جواب مہر جان دیتی ہے:

> ''دیکھیے حضور جی کا تو نام ہی نہ لیجیے۔ اب یہ کہ خدا ہی نے اکیلا کیا، اس سے کیا یہ مطلب ہے کہ اوس کے بگاڑے کو کوئی کہاں تک بنائے گا۔ ذرا آپ غور فرمائیے، اس نے بگاڑا نہیں بلکہ بنانے کی تدبیر کی ہے۔ آپ کا کہنا جب سچ ہوتا کہ اُن کے مرتے ہی یہ سامان نہ ہوتے۔ قصور معاف وہ نحوست کے ستارے تھے جن کے نکلتے ہی آپ کے اقبال نے زور پکڑا، دن پھرے، یہ خدا نے بگاڑا یا بنایا۔''(۶)

یہاں اشارہ امیر النسا کے شوہر کی طرف ہے جو تھا تو نواب تاہم کس مپرسی کے حالت میں مرا، جھونپڑے میں رہتی تھیں جو جل کر راکھ ہوا تو کمال (سلطان عالی کا بیٹا) انھیں اپنے گھر اٹھوا لایا۔ راوی نے اس وقت لکھا ''عدت تمام ہوتے ہی قسمت نے اس گھر سے نکال دیا۔'' جب اسی بات کو مہر جان کی بات سے ملا کر دیکھتے ہیں تو تقدیر کی دو تعبیریں سامنے آتی ہیں، دونوں اس بات پر اتفاق رکھتی ہیں کہ سب کچھ خدا کی طرف سے ہے۔ ایک میں شوہر کا مرنا، زندگی سے خوشیوں کے جانے کی اطلاع ہے، دوسری میں دن پھرنے کی۔ امیر النسا کے لیے شوہر کا مرنا خدا کی مرضی سے ہے، مہر جان اسی عمل کو خدا کی مرضی قرار دینے کے باوصف اسے بالکل متضاد طرح پر محمول کرتی ہے۔ اس کی نظر میں شوہر کا مرنا بد قسمتی نہیں، بد قسمت دور کے خاتمے کا اعلان ہے۔ سو خدا کی قدرت پر یقین رکھتے ہوئے بھی اس کی کئی تعبیریں ممکن ہیں۔ اپنی اپنی سمجھ اور دیکھنے کے انداز کا فرق ہے۔

سلطان عالی، امیر النسا سے شادی پر آمادہ ہیں۔ ان کے مصاحب حبیب بھی اس کام کے لیے کوشش کر چکے، امیر النسا کی خواص مہر جان بھی اُسے اسی امر پر آمادہ کرنے کی کوششیں کرتی رہی مگر امیر النسا کے لیے عقدِ ثانی غیرت کو تجنے کے مترادف ہے۔ امیر النسا صورتِ حال سنبھال نہیں پاتی تو خودکشی کا ارادہ باندھتی ہے۔ جب متعدد کوششیں ناکام ٹھہریں تو بولی ''تقدیر کے آگے کچھ تدبیر نہیں چلتی۔''(۷) یعنیجب کوشش ناکامیاب رہے اور ناکامی کا کوئی سبب سمجھ سے بالاتر ہو تو تقدیر کا تصور اسے قابل فہم بناتا ہے۔ علت کا اصول تو عمل کا ہمیشہ نتیجہ نکلنے کی بات کرتا ہے لیکن جب نتیجہ توقع کے مطابق نہ نکلے تو صورتِ حال کے انتشار کو تقدیر کا تصور سنبھالتا ہے۔ تدبیریں الٹ جاتی ہیں، دوا کام

نہیں کرتی کہ تقدیر میں ایسا ہی لکھا تھا۔ روزی اور جمال دونوں سلطان عالی کے فرزند کمال پر عاشق ہیں، وہ بھی باری باری دونوں کو دل دے چکے۔ دونوں لڑکیاں آپس میں گہری سہیلیاں ہیں۔ جب حالات کسی کروٹ نہیں بیٹھتے اور معلوم نہیں ہو پاتا کہ کمال کس کا دُلھا بنے گا، امیر النسا اپنی بیٹی جمال کی شادی مرزا سلیم سے ٹھہراتی ہے جس کے بعد جمال کی حالت روز بروز غیر ہونے لگتی ہے، ایسے حالوں میں بھی جمال پُر امید ہے: ''جب مقدر سیدھا ہوگا تو غیب سے سامان پیدا ہو جائیں گے۔'' ایسی حالت میں جب امید کی کوئی صورت نظر نہ آئے، حالات بالکل ناموافق ہوں، بندگلی کی صورت پیدا ہو جائے تو تقدیر کا تصور ایک امید، ایک ڈھارس بن کر آ جاتا ہے۔ یعنی تقدیر محض کاوش کی ناکامی کو قابلِ برداشت بنانے والا ہی تصور نہیں، ناامیدی سے نکالنے کی قوت کا حامل بھی ہے۔ ایک بات البتہ دونوں میں مشترک ہے کہ جب تدبیر ساتھ نہ دے، تب تقدیر سہارا بن کر سامنے آتی ہے۔ یہ تصور عموماً کسی فعل کے سرزد ہو جانے اور کسی کام کے ہو چکنے کے بعد ہی سامنے آتا ہے۔ تقدیر کا جبری تصور عموماً ناگزیر (Inevitable) حالات کی تفہیم یا ان سے معنی منسوب کرتے وقت سامنے آتا ہے۔ مثلاً موت جسے ٹالا نہیں جا سکتا، عموماً اس کی آمد پر تقدیر کا تصور سامنے آتا ہے یا ایسا نقصان جو نا قابلِ تلافی ہو، اس کو گوارا بنانے کے لیے بھی تقدیر کا تصور قابلِ عمل ہے۔

فخر النسا نادر جہاں بیگم کا ناول افسانۂ نادر جہاں (۱۸۹۴ء) بھی تصورِ کائنات کو بطور توضیحِ کائنات سامنے لاتا ہے۔ تمام شہر لال بخار میں مبتلا ہے، طاہرہ بیگم کے گھر میں بھی یہ وبا آئی ہے، پہلے گھر کے اندر یعنی زنانے میں بخار نے زور پکڑا، کسی میں اٹھنے کی ہمت نہ تھی۔ مرکزی کردار طاہرہ نے اس کا یہ حل نکالا: ''سات سلام پڑھ کر دم کیے، اُن [استانی] کی محبت میں اِن آیات کا یاد آنا تھا کہ پھر تو میں نے سب کے اوپر پڑھنا واجب کر لیا، ان کی برکت اور تاثیر سے وہ غفلت بھی اُتری اور تپ بھی کم ہوئی۔ مجھے نسخہ ہاتھ لگا۔ جس پر تین دفعہ پڑھی وہ سنبھل گیا۔ پڑے پڑے اٹھ بیٹھا۔'' اس کے بعد عبادات اور تسبیحوں کا نا مختتم سلسلہ شروع ہوا، نتیجہ یہ نکلا کہ سب صحت یاب ہو گئے، اب بخار نے باہر کا رخ کیا ''یہ الٹی چال تھی، [بخار] باہر سے اندر آتا، وہ پہلے گھر میں آیا، پھر باہر سدھارا، تقدیر میں تو یوں ہی لکھا تھا۔'' (۸) دم درود اور عبادات سے جسمانی بیماری کا دور ہونا، پھر معمول کے خلاف کارروائی کا ہونا تقدیر ہو گیا، بخار اگر باہر سے اندر آتا تو معمول کی کارروائی ہوتی، الٹی چال کی کوئی توجیہہ بظاہر نہیں تو اسے تقدیر قرار دیا جا سکتا ہے۔ یوں روزمرہ میں آنے والے تعطل، غیر معمولی پن یا ایسے واقعے کی جس کے لیے عقل کوئی توجیہہ نہ کر سکے، تقدیر کا تصور عقلِ عامہ بن کر وضاحت کے لیے موجود ہے۔ یہ تصور جہاں غیر معمولی، اتفاقی اور عقل کو عاجز کر دینے والے واقعات کو قابلِ فہم بنا دیتا ہے، وہیں، کائنات کے اسرار کی بجائے اسے معلوم دائرے میں لاتا ہے جس سے اس کی اجنبیت ختم ہو جاتی ہے۔ ایسی اجنبیت جو خوف کو راہ دے سکتی ہے اور خوف نہ بھی ہو تو کم از کم، بے یقینی پیدا تو کر ہی سکتی

ہے۔ یہ بے یقینی فرد اور ثقافت دونوں کے لیے پریشانی کا سبب بنتی ہے؛ پہلی پریشانی تو یہی کہ اس کائنات کا ایسا پہلو بھی ہے جو نظر سے اوجھل ہے۔ یہ ان معنوں میں نظر سے اوجھل ہونا نہیں جسے دریافت کیا جا سکتا ہے، بلکہ ان معنوں میں اوجھل کہ یہ ناقابلِ فہم ہے۔ دوسرا یہ کہ ثقافت نے ہر بات کے معلوم ہونے اور اس کے بارے خبر دینے کا جو دعویٰ کر رکھا ہے، وہ دعویٰ غلط ہے جس کا مطلب یہ ہوا کہ ثقافت کامل طور پر تصورِ کائنات دینے میں ناکام ہوگئی ہے۔ ایسا تصور جو معمول کے ہر عمل اور غیر معمولی سانحے/حادثے کی توجیہہ کرسکتا ہے، اسے پیش کرنے میں ناکام ٹھہری ہے۔ ثقافت اپنے باسیوں کو تصورِ کائنات کے ذریعے روزمرہ کے عمومی سے لے کر ہر غیر معمولی عمل اور سوال کا جواب دینے کی داعی ہوتی ہے۔ تقدیر یہاں ایسے ہی پیچیدہ سوالات کا جواب بن کر آئی ہے۔

ناولوں میں پیش کیے گئے اس تصورِ تقدیر میں خدا اور انسان کا رشتہ آقا اور لونڈی غلام سا ہے: ''جس طرح لونڈی غلام پر، اس کے آقا اور مالک کو ہر طرح کا اختیار ہوتا ہے، اسی طرح ہم لونڈی غلام جس کے ہیں، اس کو ہر طرح کا اختیار ہے چاہے چھوڑے، چاہے مارے جو اس کی مشیت میں آئے وہی بہتر ہے۔''(۹) یہ بات قابلِ غور ہے کہ کوئی لونڈی یا غلام پیدا نہیں ہوتا، انھیں لونڈی یا غلام بنایا جاتا ہے تو خدا کے لونڈی یا غلام بننے سے پہلے فرد کی کیا حیثیت تھی؟ اس لیے یہ بیان منطقی طور پر ناقص ہے۔(۱۰) یہ جملہ موت کے موقعے پر سامنے آیا ہے، اس لیے یہ ایسے نازک مرحلے پر غم اور کچھ کھو دینے کے احساس کے لیے ڈھارس بن جاتا ہے۔ اس کے علاوہ یہ انسانی زندگی کے آنے جانے کو بھی ایک مقصد میں ڈھال لیتا ہے۔ انسانوں کو پیدا کرنا اور مارنا جب ایک حکم کے تابع ہے تو اس کا مطلب یہ ایک بے مقصد عمل نہیں ہے، اس کے پیچھے ایک شعور کارفرما ہے۔ اس لیے مرنا، پہلے یا بعد میں مرنا جوانی یا بڑھاپے میں مرنا، سب کی توجیہہ کی جاسکتی ہے۔ خدا کے لیے جب کسی کا مقصد پورا ہو جاتا ہے تو وہ اس بندے کو اپنے پاس بلا لیتا ہے۔ زندگی اسی کی عطا کردہ ہے، وہ واپس لے لے تو اس پر شکوہ بے جا ہے۔ لونڈی غلام اور مالک آقا کی مثال سے خدا کی حاکمیت کو واضح کیا گیا ہے اور یہ روزمرہ تجربے اور تصورِ کائنات میں ربط باہم بن کر سامنے آیا ہے۔ روزمرہ زندگی سے انسان کی مجبوری اور خدا کی قدرت کی مثالیں لے کر تصورِ کائنات کی وضاحت کرنا، دونوں کی سچائی، مماثلت اور حقیقت ہونے کو ثابت کرتا ہے۔ اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ تقدیر ایک ایسی ہی مقدس علامت (Sacred Symbol) ہے جو روزمرہ کے تجربے اور ثقافتی تصورِ کائنات کے درمیان پل کا کام کر رہی ہے۔

تقدیر کی وضاحت نذیر احمد کے دو ناولوں میں تفصیل سے ہوئی ہے: ''جو شخص خدا کو مانتا ہے، کسی مذہب کا ہو، وہ ضرور تقدیر کا بھی قائل ہوگا۔''(۱۱) تقدیر کی وضاحت حجۃ الاسلام یہ کرتا ہے کہ اشیا جیسی وہ ہیں، تقدیر کے سبب سے ہیں؛ واقعات جیسے رونما ہوئے، تقدیر کے سبب ہوئے؛ دیگر مخلوقات کی بجائے انسان ہونا، تقدیر ہے؛ دیگر مذہبی اقوام

میں سے ہونے کی بجائے مسلمان ہونا، تقدیر ہے؛ کسی خاص دور، مخصوص شہر اور خاص خاندان میں پیدا ہونا تقدیر ہے۔
تقدیر کے سبب سے ہے، مخلوق کے اپنے اختیار سے نہیں۔ وہ وضاحت کرتا ہے کہ ابن الوقت کے ساتھ زندگی میں جو
بھی واقعات پیش آئے، پیدائش، بچپن، تعلیم، ملازمت، غدر، نوبل کی تیمارداری، سرکاری نوکری، سب تقدیر کی وجہ
سے ہوا ہے، اس میں ابن الوقت کا اپنا کوئی عمل دخل نہیں ہے۔(۱۲) اس تصور کی رو سے کرداروں کے ساتھ جو بھی پیش
آئے گا، وہ ان کی تقدیر کی وجہ سے ہے، اس لیے ان کی پیش کش میں، ناول کے فنی تقاضوں کی بنیاد پر اگر کسی منطق کی
کمزوری نظر آتی ہے یا پلاٹ میں اتفاقات کی کثرت تو یہ 'تقدیر' ہے۔ کائنات کی ہر شے تقدیر کی پابند ہے اور انسان
بھی اپنے تمام تر اختیارات کے باوجود، سبب کا نہیں، تقدیر کا پابند ہے۔ حجتہ کے دلائل کی روشنی میں، اس تصور کے
ذریعے ہی خدا کی قدرت کا اعتراف ہو سکتا ہے۔ انسان کی بے بسی اور خدا کی قدرت یہ ثنویت مل کر تصورِ تقدیر کو مکمل
کرتے ہیں۔

حجتہ الاسلام کی باتوں سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ انسان نے کائنات کو سمجھنے کے لیے جو کوششیں کی ہیں اور ان
کوششوں کے نتائج جو علم، طب اور فنون وغیرہ میں نکالے ہیں، وہ 'ٹامک ٹوئیے' ہیں۔ ہیضہ پھیلنے کی وجہ ابن الوقت
کے نزدیک صفائی کا ناقص انتظام ہے اور یہ ایک سے دوسری جگہ پھیلتا ہے تو وجہ مادی ہے کہ کسی نہ کسی طرح ہیضے کے
اجزا کبھی پانی کے ذریعے، کبھی جانوروں کے توسط سے اور کبھی انسانوں کے ذریعے ایک سے دوسری جگہ پہنچ جاتے
ہیں۔ وہ انگریزوں کے بیمار ہونے کی تحقیقات کا واقعہ بیان کرتا ہے جس میں مرض بھینس کے دودھ سے چھاؤنی پہنچا
جسے قریب کے دیہاتی تالاب پر پانی پلایا جاتا تھا۔ اُس کی منطق میں ہیضہ گاؤں کے تالاب سے بھینس اور اس کے
دودھ سے چائے اور چائے سے انگریزوں تک پہنچا اور وہ بیمار پڑے۔ یہ تاویل سن کر حجتہ الاسلام ''بے اختیار ہنس پڑا
اور کہنے لگا کہ واقع میں ڈاکٹر صاحب نے سبب تو خوب گھڑا۔'' وہ سوال کرتا ہے کہ گاؤں میں کہاں سے آیا۔ اس کے
معتقدات کا لب لباب یہ ہے کہ بیماری، تندرستی، زندگی، موت، یہ سب خدا کی طرف سے طے شدہ ہے؛ اگر بیماری
گندگی سے پھیلتی ہے تو کسی گاؤں کے سبھی افراد کو بیمار ہونا چاہیے، اگر کچھ ہوتے اور زیادہ تر بیمار نہیں پڑتے تو اس کا
مطلب ہے کہ اس میں مادی سبب کو دخل نہیں، یہ سب حکمِ خداوندی ہے۔ اس لیے علاج کے بل پر تندرست ہونے
کے دعوے اور حکماء کی تعریفیں بے کار ہیں، سب خدا کے حکم سے ہوا ہے۔ وہ طب کی غلطی کو دو بنیادوں پر رد کرتا ہے؛
ایک تو اس میں ہونے والی تحقیقات سے نتائج کا تبدیل ہوتے رہنا یعنی اُس کی نظر میں طب کے میدان میں ہونے
والی علمی ترقی، اس کی غلطی کی دلیل ہے؛ دوسرا اعتراض کسی ایک سبب کا سب میں یکساں نہ ہونا۔ اس بنیاد پر وہ یہ نتیجہ
نکالتا ہے کہ انسانی علم محض ٹامک ٹوئیاں ہے، اگر اس کے ذریعے انسان کائنات کے بارے کچھ جان پایا ہے تو یہ بھی

امر ربی ہے، ''خدا نے جب جب جتنا مناسب سمجھا، انسان پر منکشف کیا۔'' (۱۳) وہ دلیل دیتا ہے کہ انسان کی ایجادات، تخلیق نہیں، دریافت کی حیثیت رکھتی ہیں، اس نے کائنات کی قوتوں کو جانا اور اپنے تصرف میں لایا، ان قوتوں کو پیدا کرنے پر انسان قدرت نہیں رکھتا۔

ابن الوقت (۱۸۸۸ء) کے چودھویں باب 'مذہب اور عقل' میں، نذیر احمد ابتداً باقی حواس کی طرح عقل کی حدود ثابت کرتے ہیں۔ عقل کی کمزوری کو اختلاف رائے سے ثبوت پہنچاتے ہیں۔ پھر یہ کہ دریافتوں کا کسی خاص زمانے میں ہونا انھیں تقدیر کا پابند بناتا ہے۔ وضاحت کے لیے وہ بھاپ کی مثال دیتے ہیں اور سوال اٹھاتے ہیں کہ صدیوں سے آگ کا چلن تھا اور گھر گھر میں ہنڈیاں پکتی تھیں اور ان سے بھاپ اٹھتی تھی تو سیکڑوں، ہزاروں برس پہلے سٹیم (بھاپ) کی طاقت کیوں معلوم نہیں ہوئی اور یہی سوال ہر ڈسکوری کی بابت ہو سکتا ہے جو اب تک ہوئی یا آئندہ کسی وقت میں ہو۔ (۱۴) ان کا عقل پر دوسرا اعتراض یہ ہے کہ اس کی رسائی 'اعراض' تک ہے، ماہیت سے عقل کو کوئی واقفیت نہیں۔ یعنی انسان صرف خصوصیات جان سکتا ہے جوہر تک اس کی پہنچ نہیں۔ عقل کی ایسی غلطیوں کی نشان دہی کر کے وہ نتیجہ نکالتے ہیں: ''جب دنیاوی امور میں عقلِ انسانی کی نارسائی کا یہ حال ہو کہ کسی بات کی کنہ کو نہیں پہنچ سکتی تو دین میں وہ ہماری کیا رہبری کرے گی۔'' اس لیے وہ مشورہ دیتے ہیں کہ ''دین کی سرحد میں آگے بڑھنا چاہیے ہو تو چراغ عقل گل کرو اور آفتابِ جہاں تاب وحی کو اپنا ہادی اور رہنما قرار دو۔'' وہ خبردار کرتے ہیں کہ ''دین کی دولت، طبیعت کی چالاکی، عقل کی تیزی اور ذہن کی رسائی سے ہاتھ آنے والی چیزیں نہیں، اس کے مستحق ہیں بھولے بھالے سیدھے سادھے (اہل الجنہ بلہ)، منکسر، منقاد، افسردہ، متواضع، خاک سار۔'' (۱۵) یہ سوال کیا جا سکتا ہے کہ اگر عقل کا چراغ ہی گل کر دیا تو کیا ایسا جینا حیوانی سطح پر زندگی گزارنا نہیں ہوگا؟ اور کیا واقعی مذہب محض سادہ لوحوں کے لیے ہے؟ نذیر احمد کے یہ خیالات جو راوی کی زبانی بیان کیے گئے ہیں، انیسویں صدی کے اس رجحان کا جواب ہیں جس میں مذہب کو عقل کی بنیاد پر پرکھنے کا سلسلہ چل نکلا تھا۔ ہماری نظر میں مسئلہ عقل کا نہیں استعمار کے زیرِ اثر پیدا ہونے والی عقل کا تھا۔ عقل کو یک قلم مسترد کر دینا، اُس سمجھ کا انکار تھا جو استعماریت کے زیر اثر پیدا ہوئی۔ اس رجحان نے آج تک علم، سائنس اور عقل کو مغرب کی سازش کے طور پر سمجھا ہے جس کا یہ نتیجہ نکلا کہ عقل الحاد کے مترادف قرار پائی۔ یہ انکار محض مذہبی نہیں تھا، جیسا عموماً سمجھا گیا ہے۔ ابن الوقت کا مسئلہ مذہب کا انکار نہ تھا، وہ ثقافت سے بھڑ بیٹھا تھا۔ اس لیے اس کے عمل کو محض مذہب مخالف نہیں سمجھا جا سکتا۔ اس نے جو معاشرت اپنائی، وہ دیسی رجحل کو حقارت سے دیکھنے پر کھڑی تھی۔ جس ردِ عمل کا اسے سامنا کرنا پڑا وہ اسی تحقیر میں مضمر ہے۔ اس مخالفت کو شدت عطا کرنے میں یقیناً مذہبی علامتوں کا کردار ہے۔ لیکن اگر صرف اتنی ہی بات ہوتی تو حجۃ الاسلام اس کا لباس

تبدیل کرنے پر زیادہ زور نہ دیتا۔ یہ بہت بامعنی ہے کہ ابن الوقت تبدیلی مذہب نہیں تبدیلی وضع کا استعارہ بن کر ابھرتا ہے۔ ناول کے آخر میں جب ابن الوقت کو راہِ راست پر دکھانے کا مرحلہ آتا ہے تو اسے ''کبھی کے پڑے ہوئے ہندوستانی کپڑے'' پہنا کر ہی کنبے برادری میں بھیجا جاتا ہے۔ اس پر ''کنبے کے لوگوں کو، رشتہ داروں اور خاص کر اس کی پھوپھی کو جس قدر خوشی ہوئی وہ بیان سے باہر ہے۔'' اگر معاملہ محض مذہبی ہوتا تو اسے عبادت میں مشغول دکھایا جا سکتا تھا۔ عبادت گاہ میں بھیجا جا سکتا تھا۔ کنبے برادری میں جانا اور خصوص ہندوستانی لباس پہن کر جانا ظاہر کرتا ہے کہ مذہبیت (Religiosity) ایک سماجی معاملہ ہے اور یہی اس ناول میں مصنف کے پیش نظر ہے۔(۶۹)

نذیر احمد فسانۂ مبتلا (۱۸۸۵ء) میں مرکزی کردار کی پیدائش اور پرورش کے ابتدائی برسوں میں گھر کی خواتین کی طرف سے سامنے آنے والی توہمانہ رسوم کا ذکر کرتے ہیں جو مبتلا کو بیماری سے بچانے اور تندرست رکھنے کی نیت سے ادا کی جاتی ہیں۔ ان پر نذیر احمد رائے دیتے ہیں:

> ''ہم تو معاذ اللہ کسی کلمہ گو مسلمان پر کفر اور شرک کا الزام کیوں لگانے لگے مگر بہ مجبوری اتنی بات کہنا پڑتی ہے کہ مبتلا کے ساتھ جو برتاؤ کیے جاتے تھے، واہمۂ شرک اور مظنۂ کفر سے خالی نہ تھے۔ یہ بات کہ جس خدا نے پیدا کیا ہے، وہی ایک مقررہ وقت تک جس کا حال اسی کو معلوم ہے، ہماری زندگی اور تندرستی کی حفاظت کرتا ہے اور جس طرح بدون اس کے فضل و کرم کے ہم دنیا میں رہ بھی نہیں سکتے، سوتے جاگتے، چلتے پھرتے، اٹھتے بیٹھتے کہیں اور کسی حالت میں ہوں، ہم اس کی پناہ میں ہیں اور اس کا سایۂ رحمت ہمارے سر پر ہے۔ وہ ہر مرض میں ہمارا طبیب ہے اور ہر مصیبت میں ہمارا معین و مددگار، ہر تکلیف میں ہمارا غم گسار۔ بدون اس کی مرضی کے نہ غذا میں تقویت ہے، نہ دوا میں تاثیر، بغیر اس کے حکم کے نہ زہر زہر ہے، نہ اکسیر اکسیر۔''(۷۰)

ان بیانات سے وہ تصور کائنات بھی برآمد ہوتا ہے جس کے زیرِ اثر اردو ناول لکھے جا رہے تھے۔ یہ طویل اقتباس اس تصورِ کائنات کے اہم ترین نکتوں کو واضح کرتا ہے۔ انسان کی پیدائش سے موت تک کی تمام زندگی خدائے قادر کے حکم کے تابع ہے؛ جمادات، نباتات اور حیوانات کے جوہر، صفات اور ذات سبھی اسی کی مرہون منت ہیں؛ دوا تب تک بے اثر ہے جب تک اُس کی مرضی شامل حال نہیں۔ کائناتی عمل میں مابعد الطبیعات کی سرتاسر اہمیت اس بیان سے واضح ہے۔ اس تصور کے تحت انسان کی کاوشوں کا اس کی زندگی میں کوئی کردار نہیں، ان کاوشوں کا نتیجہ خیز ہونا یا بے نتیجہ رہنا خدا کے حکم کے زیر اثر ہے۔ اس لیے کام کرنا نہ کرنا برابر ہیں۔ کام کرنے کا انحصار مرضی مولا پر ہے؛ جواز ہمہ اولیٰ کی حیثیت رکھتی ہے۔ کیا ناول کا عمل بھی اس تصور کا عملی ثبوت فراہم کرتا ہے۔ ایک حد تک جواب اثبات میں ہے، ایک حد تک نفی میں۔ اثبات یوں کہ کرداروں کی عمومی خوبیاں اردو ناول میں عموماً ودیعتی ظاہر کی جاتی ہیں۔ وہ اسی امر پر دلیل ہیں کہ تصورِ کائنات ہی کرداروں کے اوصاف کو متعین کرنے والا ہے۔ اس تصور میں ہر فرد کی

کسی 'مقصد' سے دنیا میں بھیجا گیا ہے۔ اس نے دنیا میں اپنا کردار ادا کرنا ہے۔ جو کردار دے کر وہ بھیجا گیا ہے، اسے بدلنا اس کی قدرت میں نہیں۔ اگر تبدیلی آتی بھی ہے تو خدا کی قدرت سے، اس کے اپنے عمل سے نہیں اور یہ کہ عمل کرنے کے معاملے میں بھی انسان محتاجِ محض ہے۔

ناول کا عمل ایسی مثالیں بھی رکھتا ہے جن سے اس مجبورِ محض تصور کی نفی ہوتی ہے۔ مثلاً اسی ناول میں مبتلا پر آنے والی ابتلاؤں کے ذمہ دار اس کے اپنے اعمال ہیں۔ اس کی طبیعت کی بناوٹ میں اس کی ابتدائی پرورش کو دخیل دکھایا گیا ہے جو ثابت کرتا ہے کہ اگر تربیت تبدیل کر دی جاتی تو مبتلا کی اٹھان کسی اور نہج پر ہوتی۔ مبتلا دوسری شادی نہ کرتا تو اسے بے وقت موت کا سامنا نہ ہوتا۔ اتنا تاہم یاد رہے کہ اس کی ایک غلطی، آئندہ زندگی کو ناگزیر بنا دیتی ہے۔ وہ بہتیری کوششیں کرتا ہے لیکن کمان سے نکلے تیر کی طرح اس کی کوئی کاوش ثمر آور نہیں ہوتی، تقدیر کا لکھا سامنے آ کر ہی رہتا ہے۔ جس طرح کلیم کی اپنی مرضی کے مطابق زندگی گزارنے کی کوشش وہی نتیجہ سامنے لاتی ہے جو نصوح کا مطمح تھا۔ ہوگا تو وہی جو ناول نگار کی چاہت ہے۔

ناولوں کے تصورِ کائنات میں ایک معنی 'وقت' کے نیک یا بد ہونے کا ہے۔ اس تصور کی رو سے ہر کام کا ایک مقررہ وقت ہے جسے 'نیک ساعت' یا 'شبھ گھڑی' جیسے الفاظ سے بیان کیا جاتا ہے۔ اگر کوئی کام ایسے وقت میں نہ کیا جائے تو نقصان دہ نتائج نکل سکتے ہیں۔ اس کی ایک مثال نواب افضل الدین احمد کے ناول فسانۂ خورشیدی میں سامنے آتی ہے۔ خورشیدی کے رشتے کی بات چل رہی ہے۔ اس کے ہونے والے دُلھا کی نسل، خاندان، معاشی حالت، عادات، اطوار ہر طرح سے تسلی کرنے کے بعد جب معاملات طے پانے لگے تو اس کی ماں نے کہا: ''شبھ گھڑی، نیک ساعت دیکھ کر بیاہ کی تاریخ مقرر ہو جائے۔''(۸) اگر کام نیک ساعت میں نہ کیا جائے تمام تر احتیاطوں اور کوششوں کے باوصف، بگڑنے کا اندیشہ رہتا ہے۔

انیسویں صدی کے ناولوں میں ایک اور اہم مظہر جوہریت پسندی (Essentialism) ہے جسے تصورِ کائنات کو سمجھنے کے لیے، تجزیے کا موضوع بنایا جا سکتا ہے۔ اس تصور کے تحت ہر انسان کائنات میں ایک کردار (Role) لے کر پیدا ہوتا ہے، اس کی سماجی حیثیت (Social Status) اس کردار کا تعین کرتی ہے۔ فرد اس جوہر کو تبدیل کرنے پر قادر نہیں۔ اُس کی کامیابی اس کردار کو حسن و خوبی سے نبھانے میں ہے۔ اس تصورِ کائنات میں تقدیر کا تصور اس جوہر پسندی سے منسلک ہے اور دونوں ایک دوسرے کو تقویت پہنچاتے ہیں۔ تقدیر کا تصور تقدیس (Sacred) کا حامل ہے اور جوہر دنیاوی تجربے (Profane) کو سامنے لاتا ہے۔ تقدیر انسان کے لیے دیے گئے حالات میں زندگی گزارنے کا امکان ذہن نشین کرواتی ہے اور روزمرہ سماجی تجربہ جوہر پسندی کے بل پر اسے تقویت فراہم کرتا ہے۔ ناولوں سے

سامنے آنے والی تصویر کے مطابق انیسویں صدی کے سماج میں ہر فرد کا کردار طے شدہ تھا۔ افراد اپنے دیئے گئے کردار کو احسن طریقے سے انجام دینے کی کوشش کرتے۔ اس عہد میں مختلف طبقوں کے درمیان تقسیم بڑی واضح تھی تاہم طبقاتی شعور نہیں تھا۔ طبقاتی شعور سے یہاں مراد اپنی سماجی حیثیت کے معاملے میں حساس ہونا، اسے تبدیل کرنا یا کسی طبقے کی طرف سے ہونے والے استحصال کو اپنے شعور کا حصہ بنانا ہے۔ ناولوں میں پیش کیے گئے سماج میں سبھی نے اپنا اپنا گھاٹ پہچان رکھا ہے۔ سبھی طبقے اور افراد اپنے رول سے بہ خوبی واقف ہیں۔ زرعی سماج کی صدیوں پر مشتمل یکساں حالت اور قریب قریب غیر متبدل سماجی ڈھانچے نے ثقافتی معنی کا ایک کامل، پختہ اور پُر اثر نظام پیدا کیا جسے قریباً تمام افراد کی تائید حاصل ہے۔ بیسوی صدی کا وہ شعور جس میں محکوم طبقوں میں، محکوم بنائے جانے کا احساس آہستہ آہستہ سر اٹھاتا ہے اور وہ حاکموں کو اپنے جیسا انسان تصور کرنا شروع کرتے ہیں، یہ بات کم از کم انیسویں صدی کے بیشتر ناولوں میں نظر نہیں آتی۔ یہاں محکوم اپنی جگہ اور سماجی مقام سے واقف ہیں، وہ امرا کے مرتبے سے نہ صرف آگاہ ہیں بلکہ اسے بغیر کسی چوں چرا کے قبول بھی کرتے ہیں۔ رتن ناتھ سرشار کا راوی بچھڑی ہوئی دلہن، سیر کہسار، فسانۂ آزاد اور کامنی، سب میں بڑی سہولت سے مرد ہوں یا عورتیں سب کو علیحدہ علیحدہ خانوں میں تقسیم کرتا ہے اور ان سے مخصوص کرداری صفات بھی نتھی کر دیتا ہے۔ کبھی کوئی کردار اس دیے گئے رول سے بغاوت کرنا تو دور کی بات، اس کے کسی نہاں خانۂ دل میں اس پر سوال اٹھانے کا خیال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ کردار کے روز مرہ تجربات، تقدیر کے تصور کی تصدیق کرتے ہیں۔ وہ اپنے جوہر کا نمائندہ بن کر سامنے آتا ہے، اس کی کوششوں کا مرکز اس جوہر کو کامیابی سے اپنے طرزِ عمل کا حصہ بنانا ہے۔ سرشار کے ناولوں میں پائے جانے والے محکوم کردار ___ مصاحب، خادمائیں، داروغے اور مہریاں وغیرہ ___ امرا کے کام کرتے، ان کی جھڑکیاں سنتے یا ان کے مذاق کا نشانہ بنتے ہوئے، کبھی اپنی حیثیت نہیں بھولتے۔ یہ ایسی ثقافت ہے جہاں حاکم اور محکوم کے درمیان تغلب (Dominance) کا ایک اَن لکھا معاہدہ، تصورِ تقدیر اور جوہر پسندی کی صورت میں موجود ہے۔ بچھڑی ہوئی دلہن میں راوی خواتین کو مختلف اقسام میں بانٹتا ہے اور ہر ایک کی مختلف خصوصیات بھی بیانیے میں درج کرتا جاتا ہے۔ سب کے جوہر (Essence) اپنی جگہ مکمل اور ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ جوہریت پر مبنی کرداروں کا یہ تصور امر واقعہ کو ایک خاص نسل یا نوع سے متعلق قرار دیتا ہے۔ مثال کے طور پر ایک میلے میں موجود خواتین کا تعارف راوی اس طرح کرواتا ہے کہ ایک امیر زادی، دوسری اوسط درجے کی اور تیسری امیر کے گھر میں رہنے والی تھی۔ امیر زادی حیا پرور، پارسا اور پاک باز، چھتری راجپوت ہے۔ راوی کی بتائی ہوئی یہ خصوصیات تمام ناول میں یکساں رہتی ہیں۔ وہ عورت جسے اوسط درجے کی کہا گیا ہے، اسے راوی نے بانکی، ترچھی اور چربانک بتایا ہے۔ یہ شریف عورتوں کو بدراہ

پرلانے والی اور نیک وپارسا کو بدکار بنانے میں استاد ہے۔(۱۹) پہلے کردار کی مانند اس خاتون کی بتائی گئی خصوصیات ناول کے آخر تک برقرار رہتی ہیں۔ بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ روای نے جن تمہیدی خصوصیات سے کرداروں کا تعارف کروایا ہے، وہ دراصل ان کرداروں کی تلخیص ہیں تو غلط نہ ہوگا۔ ناول میں آئندہ پیش آنے والے واقعات، ان کرداروں کے افعال اور مکالمے، انھی تمہیدی خواص کو ثابت کرنے کے لیے سامنے آتے ہیں۔ سرشار کے ناولوں میں بیانیے کے بل پر اور واقعات کے نتیجے میں کرداروں کو نمایاں کرنے کا رجحان پیدا نہیں ہوا بلکہ سب فیصلے راوی کے ہاتھ میں ہیں۔ وہ جس کردار کو جیسا بتاتا ہے، بعد میں ناول کی تفصیلات سے ویسا ہی ثابت کرتا ہے اور قارئین کو کرداروں کے مختلف افعال، مکالموں یا طرزِ عمل کی بنیاد پر اس کا مجموعی تصور ذہن میں نقش کرنے کے لیے زیادہ تردد نہیں کرنا پڑتا۔

ثقافتی معنوی دنیا کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ وہ اپنے افراد کے ساتھ پیش آنے والے معاملات کی ایک معقول توجیہہ پیش کرتی ہے۔ یہاں اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ ہر ثقافت کا معقول (Common Sense) اپنا ہوتا ہے۔ گیرٹز نے اپنی تحقیق سے ثابت کیا کہ ایک ثقافت میں معقول سمجھی جانے والی بات، دوسری کے لیے غیر معقول ہو سکتی ہے، اس لیے کسی آفاقی معقولیت (Universal Common Sense) کی تلاش بے جا ہے۔ ہر ثقافت اپنی معقولیت خود گھڑتی ہے۔(۲۰) یہ عقلِ عامہ افرادِ ثقافت کے لیے بہت سے پیچیدہ، خوفناک اور تکلیف دہ سوالوں کا بڑا تشفی بخش جواب رکھتی ہے۔ فرد اپنے ساتھ پیش آنے والے معاملات ومسائل کو عقلِ عامہ کی روشنی میں قابلِ فہم بناتا ہے۔ اس ثقافتی فہم سے اسے ایک گونہ اطمینان حاصل ہو جاتا ہے کہ جو کچھ میرے ساتھ ہو رہا ہے، وہ پراسرار نہیں ہے۔ اس ثقافتی فہم کی دوسری خوبی اشتراک (Shared) ہے۔ اس صفت سے فرد میں یہ احساس پیدا ہوتا ہے کہ میں اکیلا ہی ان حالات کا شکار نہیں ہوں، یہ تو زندگی کے عمومی طور ہیں۔ نامعلوم، معلوم کے دائرے میں آ کر اور معنی کی مشترک خصوصیات، گروہ کے ساتھ فرد کو وابستہ کر کے، اس کی صورت حال کو گوارا بنا دیتے ہیں۔ کسی فرد پر جب کوئی ایسی مصیبت آن پڑتی ہے جس کی کوئی وضاحت اس کے پاس نہیں ہوتی، وہ اپنے اعمال اور حالات سے اس کی کوئی وضاحت کرنے میں ناکام ٹھہرتا ہے تو عقلِ عامہ اس کے لیے کوئی نہ کوئی تصور پیش کر کے، اس کی صورتِ حال کو فہم کے دائرے میں لے آتی ہے۔ فرد جب ایسی صورت حال کا شکار ہو کہ وہ سمجھ نہ پائے جو کچھ اس کے ساتھ پیش آ رہا ہے، اس میں اس کا کیا قصور ہے تو ہندو ثقافتی معنی تناسخ کے تصور سے اس کی توجیہہ کر دیتا ہے۔ ایک غنڈہ بچھڑی ہوئی دلھن کی ہیروئن، بی بی کے پیچھے پڑ جاتا ہے اور ڈاکٹر من موہن کو جس کے گھر بی بی نے پناہ لے رکھی ہے، دھمکی آمیز خط لکھتا ہے کہ اگر بی بی کو اس کے حوالے نہ کیا گیا تو وہ ڈاکٹر کو قتل کر کے بی بی کو اٹھا لے جائے گا۔ اس ناگہانی مصیبت کی وضاحت بی بی یوں کرتی ہے، ''کیا جانے اس جنم میں کیا پاپ کیے تھے کہ یہ مصیبت بھگتنی پڑتی ہے کہ ساتویں دشمن

کو بھی نصیب نہ ہو۔ یہ میرے اگلے پچھلے پاپوں کی پرمیشر سزا دے رہا ہے۔'' (۲۱)

تقدیر کا جبری تصور ناول میں کئی مضمرات پیدا کرتا ہے۔ اس تصور سے کرداروں کی بُنت اور واقعات میں اتفاق کے عنصر کو راہ ملتی ہے۔ دونوں میں تعلق کو دکھا کر ہم ثابت کرنے کی کوشش کریں گے کہ تصورِ کائنات، ادبی ہیئت پر اثر انداز ہوتا ہے اور کسی زبان کا ناول اپنی متعلقہ ثقافت کے تصورِ کائنات سے مزاجاً ہم آہنگ ہوتا ہے۔ یہ آئنہ عکس والا تعلق نہیں ہے، کوشش ہوگی کہ زیادہ گہرا اتر کر ادبی رسومیات (Conventions) سے تصورِ کائنات کے تعلق کو واضح کیا جائے تاکہ اس 'مزاج' کو سامنے لایا جا سکے جو اردو ناول کو دیگر ناولانہ روایتوں سے متمیز کرتا ہے۔

جبری تصورِ تقدیر کے ضمن میں ناولانہ ہیئت کے اندر راوی کا کردار خصوصی اہمیت کا حامل ہے۔ اس تصور کے تحت لکھے جانے والے ناول میں راوی کی مقتدر حیثیت قائم ہوتی ہے۔ اس حیثیت کو مطلق العنان (Autocratic) کہا جا سکتا ہے۔ ایسی حیثیت میں راوی ناول کے عمل میں قولِ فیصل کی حیثیت رکھتا ہے۔ کرداروں کی خصوصیات بیان کرنا ہمہ دان راوی (Omniscient) کا جسے عموماً غائب راوی (Third Person Narrator) بھی کہا جاتا ہے، اہم وصف ہے۔ یہ راوی کرداروں کے بارے، ان سے بھی زیادہ واقف ہوتا ہے تاہم مطلق العنان راوی یہ سب خصائص رکھنے کے علاوہ کرداروں کے خواص پر اپنی پسندیدگی، ناپسندیدگی کا کھلے بندوں اظہار کرتا ہے، اس کے بیانات میں کرداروں کے اعمال پر تبصرہ اور ان کی زندگی کے اہم فیصلوں پر نکتہ چینی یا توصیف بھی نظر آتی ہے۔ ایسا راوی محض تبصرے تک محدود نہیں رہتا، وہ کرداروں کو ان کے ایسے اعمال پر جو اس کے معیار کی روشنی میں نامناسب ہوں، سزا دینے کے لیے بے چین رہتا ہے۔ یہ راوی 'جانب داری' کا علی الاعلان اظہار کرتا ہے۔ کرداروں کے بارے قاری کو رائے قائم کرنے کی اجازت نہیں دیتا۔ چونکہ قولِ فیصل کی طاقت، اس کے اپنے ہاتھ میں ہوتی ہے، اس لیے کرداروں کے بارے رائے قائم کرنے میں قاری کی آزادی سلب کر لی جاتی ہے۔ یہیں سے کرداروں کے ساتھ پیش آنے والے واقعات میں اتفاق کا عنصر در آتا ہے۔ اپنے سوچے ہوئے نتیجے تک پہنچانے کے لیے راوی، قاری کو ناول کے عمل سے قائل (Convince) کرنے کی کوشش نہیں کرتا، بس جو منطق اس نے سوچ رکھی ہوتی ہے___ جو اس کے نہاں خانۂ دل سے کم ہی صفحے تک کی منزل سر کرتی ہے___ اسی کے مطابق کردار کو انجام بھگتنا پڑتا ہے۔ محض کردار کے انجام کی ڈور ایسے راوی کے ہاتھ میں نہیں ہوتی، ان کی تشکیل بھی اس کی مرضی کی مرہون ہوتی ہے۔ ایسے عالم میں حقیقت نمائی (Verisimilitude) کا عنصر کمزور پڑ جاتا ہے؛ کردار میں آنے والی تبدیلی، کسی داخلی منطق سے خالی ہوتی ہے، اس لیے قاری کی حیرت کو معقول وجہ نہیں مل پاتی۔ راؤنڈ کردار کی بحث میں جو فوسٹر نے کہا تھا کہ Surprise in a Convincing Way (۲۲)___ یعنی کردار میں آنے والی تبدیلی قاری کو معقولیت کے ساتھ حیران کرتی

ہے ____ تو یہ بات ایسے راوی کے ہوتے ہوئے ناول میں جگہ نہیں پاتی۔ جس طرح راوی کردار کو انگلی پکڑ کر چلانے کی روش جاری رکھتا ہے، قاری سے اس کی توقعات بھی اس نوعیت کی ہوتی ہیں۔

ایسے راوی کی ایک اور خاصیت حد سے بڑھا ہوا مبالغہ ہے۔ کرداروں کی صفات متعین کرتے ہوئے اچھا کی بجائے 'انتہائی اچھا' اور برے کی بجائے 'انتہائی برا' کردار ناولانہ عمل کا حصہ بنے گا۔ مبالغے کے ذریعے راوی اپنے قارئین پر اثر انداز ہونے کی کوشش کرے گا۔ اس کی نظر ہیئت سے زیادہ تبلیغ پر رہے گی۔ ایسا طرزِ عمل اس بات کا بھی غماز ہے کہ لکھنے والے کو اپنے فن اور قاری دونوں پر اعتماد نہیں، وہ دونوں کو اپنے پیچھے چلانے کا خواہش مند ہے۔ فن پر اس لیے اعتماد نہیں کہ ناولانہ عمل خود منطقی نتیجے تک پہنچانے سے قاصر ہے ____ یاد رہے یہاں منطق راوی کی اپنی ہے، ناولانہ عمل کی داخلی منطق نہیں ____ دوسرے اسے خوف لاحق رہتا ہے کہ پڑھنے والے شاید اس 'خاص' نتیجے تک نہ پہنچ پائیں جو اس کے پیشِ نظر ہے، اس لیے اپنی آواز کو بلند (Loud) کیے بنا چارہ نہیں، چاہے اس میں ناول کے پلاٹ کا خون ہو جائے یا قاری پر وعظ کا بوجھ آ پڑے، اس کی بلا سے، اسے تو وہ 'سچائی' ہر حال میں قاری کے دماغ میں بھرنی ہے جس تک اس کی رسائی ہوگئی ہے، مقبول صنف ناول ہونے کے سبب، اپنی سچائی کو اس سانچے میں بھر دینا مجبوری ہے۔ چونکہ سچائی من چاہی ہے، اس لیے ہیئت کو توڑ پھوڑ کر اس کے مطابق ڈھالنا بھی لازم آیا، نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ نہ سچائی پورے شرح وبسط سے سامنے آتی ہے اور نہ ناول کی کلیں ٹھیک بیٹھتی ہیں۔ سو خدا اور صنم دونوں ہاتھ سے جاتے رہتے ہیں۔

راشد الخیری ایسے ہی مصنفین میں سے ہیں جن کی رگِ اصلاح ہر وقت پھڑکتی رہتی ہے۔ ان کے قاعدے بہت سخت، ٹھوس اور طے شدہ ہیں۔ نصوح کی طرح نظریے پر انسان کو قربان کر دینا، ان کے بائیں ہاتھ کا کھیل ہے۔ مبالغہ تو ان کی تحریروں میں موجود ہے ہی، یہاں اتفاقات بھی کثرت سے ملتے ہیں۔ اپنے ناول جوہرِ قدامت میں وہ جدید تعلیم یافتہ عورتوں کی برائیاں دکھانا چاہتے ہیں اور ثابت کرنے کے درپے ہیں کہ قدیم جوہروں پر یقین رکھنے والی ہر عورت اعلیٰ صفات سے (وہ صفات جنھیں راشد اعلیٰ سمجھتے ہیں) متصف ہوگی اور جدید تعلیم حاصل کرنے والی دنیا جہاں کی برائیوں سے لتھڑی ہوئی ملے گی۔ متنبہ کرنے کا طریقہ یہ ہے کہ ایسی خواتین کو عذاب میں مبتلا دکھایا جائے۔ شاہدہ جدید تعلیم یافتہ بُری عورت ہے جو اپنی ملازماؤں پر ظلم وستم کرتی ہے؛ رشتے داروں کی اسے رتی برابر پروا نہیں اور مذہب سے کوسوں دور ہے۔ اس ناپسندیدہ کردار کو سزا دلوانے کا راشد کے ہاں آسان طریقہ اولاد کا دکھ ہے۔ یوں ہی اچانک، اتفاقاً اس کا جوان بیٹا بیمار پڑتا ہے، ایک ہی دن میں حالت ردی ہو جاتی ہے اور راوی کی منشا کے مطابق، اسی دن موت کے منہ میں چلا جاتا ہے۔ یوں راوی کی نظر میں خدا نے اس مغرور اور بھٹکی ہوئی عورت کو

سبق سکھایا۔ اس کا سہارا، عزیز ترین رشتہ چھین لیا اور آخرِ کار اس کا غرور سے تنا سر جھکوا لیا جس کے نتیجے میں وہ اپنی ماں سے معافی مانگنے پر تیار ہو گئی تا کہ اس عذاب سے چھٹکارا پا سکے جو اس کے اپنے مظالم کی سزا ہے اور جس کے سبب وہ نزع کے عالم میں اذیت جھیل رہی ہے۔(۲۳) ناول میں یہ واقعہ یوں ہی چلتے چلاتے پیش آیا ہے۔ بظاہر اس کی ناول میں کوئی منطق نظر نہیں آتی۔ راوی اس خاتون کے بُرے اعمال کی لمبی فہرست بیان میں لا چکا تھا، اب اسے کیفرِ کردار تک پہنچانا ضروری تھا۔ یہ سامان غیب سے مہیا ہو گیا۔ واقعات کے مابین تعلیلی (Causal) کی بجائے تقدیری تعلق نظر آتا ہے۔ یہاں ناول نگار سب کچھ اپنے ہاتھ میں رکھتا ہے۔ ایک مطلق العنان جو جب چاہے کسی کا معصوم بچہ چھین لے جب چاہے کسی کو موت کے منھ سے نکال لائے۔ جو چاہتا ہے، سو کرتا ہے، کرداروں کو عبث بدنام کیا۔

اگر چہ اردو نقادوں نے نذیر احمد کے کرداروں پر اکہرے ہونے کا الزام لگایا ہے لیکن جب راشد الخیری کے کرداروں پر نظر کی جائے تو اندازہ ہو گا کہ اکہرے کردار کسے کہتے ہیں اور سپاٹ کردار کس چڑیا کا نام ہے۔ ایک نظریاتی ادیب ہونے کے سبب وہ اپنے ناولوں میں کاٹھ کے پتلے نچاتے ہیں۔ وہ ایک خاص زاویۂ نظر کے حامی ہیں اور اس کے آخری درجے تک سچے ہونے کے قائل بھی۔ اگر معاملہ یہیں تک رہتا تو بھی دیگر نقطہ ہائے نظر اور مختلف طرح کے انسانوں کے لیے گنجائش بچ سکتی تھی، وہ تو اس نقطۂ نظر کا کامل فہم رکھنے کے یقین سے بھرے نظر آتے ہیں۔ اس لیے ان کے ناولوں میں صرف دو ہی طرح کے کردار نظر آتے ہیں۔ ان دو طرح کے کرداروں کو تقسیم کرنے والا معیار بھی خود ان کی اپنی ذات تھی۔ کبھی کبھی ان کے ناول پڑھ کر ایسا لگتا ہے کہ ہماری ملاقات نصوح سے ہو رہی ہے جسے اپنی بات منوانے میں اپنے بچے کی جان جانے کا رتی برابر قلق نہیں، مختلف نقطۂ نظر کی کتابیں جلانا تو معمولی بات ہے۔

ان کے ناولوں کی دنیا سیاہ و سفید کی دنیا ہے۔ اس دنیا میں ہر مختلف، مخالف بن کر سامنے آتا ہے حالانکہ مختلف ہونا، مخالف ہونا نہیں ہے لیکن جب معیار کڑا ہو تو لوگ یا آپ کے ساتھ ہوتے ہیں یا آپ کے مخالف، ان کے پاس تیسرا راستہ کوئی نہیں ہوتا۔ اس ناولانہ دنیا میں فرشتے بستے ہیں یا شیطانوں کی کارفرمائی ملتی ہے۔ اس دنیا سے برآمد ہوتا ہے کہ جو کردار ___ ویسے یہ کردار وہ گھڑتے خود ہی ہیں ___ کسی عقیدے کو اُن کی طرح نہیں مانتا یا کسی مذہبی رکن کی ان کے من چاہی پابندی نہیں کرتا تو وہ ضرور مذہب کے تمام مظاہر کا مذاق اڑانے والا ہو گا۔ ایمان کے بعد، ان کے ناولوں میں دوسرا درجہ بدترین الحاد کا ہے۔ اس تصور کے بعد ناول میں کرداروں کو پیش کرنے کے لیے جو تکنیک زیادہ معاون ہوتی ہے، وہ تضاد کی ہے۔ تضاد، دو متخالف نقطۂ ہائے نظر کو زندہ رکھنے اور بیان کرنے کا نمایاں ترین حربہ بن کر سامنے آتا ہے۔ راشد الخیری کے ناول ستونتی میں افضال کی دو بیویوں سے قاری کی ملاقات ہوتی ہے۔ یہ بتانے کی چنداں ضرورت نہیں کہ اُن میں ایک خیری کی پسندیدہ خاتون ہے اور دوسری سے انھیں خدا واسطے کا

پیر ہے۔ پہلی بیوی منور کی خوبیوں میں مذہبی ہونا، پردے کا پابند ہونا اور اہم ترین شوہر کو زمین پر خدا کا روپ تصور کرنا ہے۔ اس کے مقابلے میں دوسری بیوی حارثہ تعلیم یافتہ ہے، وہ اپنے باپ کی ساتھ کوارپتے میں یورپ کی سیر کر چکی ہے۔ بیانیے کے مطابق اس کی خرابیاں صرف ہندوستانی جدید تعلیم ہی کے سبب نہیں، یورپ کا آنکھوں دیکھا حال بھی تعیر میں مضر خرابی کی صورت ہے۔ افضال دنیا کے لہو ولعب میں مبتلا ہے جسے تفریح کے علاوہ اور کسی امر میں دل چسپی نہیں، اس کی زندگی ؎ بابر بہ عیش کوش کہ عالم دوبارہ نیست، کے مصداق ہے۔ اس گناہوں بھری زندگی کی سزا خیری اس طرح دیتے ہیں کہ اُسے ایسے کوڑھ میں مبتلا کر دیتے ہیں جس پر تمام انگریزی اطبا اور دیسی حکما حیرت زدہ ہیں، ایسا کوڑھ دیکھا نہ سنا، اس کی حالت پر انگریزی سرکار اسے شہر بدر کر دیتی ہے۔ اسے چھوت چھات کے ڈر سے شہر سے باہر کوڑھیوں کے ہسپتال میں ایک ملازم کے رحم وکرم پر چھوڑ دیا جاتا ہے، یہ ایسی بیماری ہے جو ناول نگار کے ذہن کا شاخسانہ لگتی ہے جس کا مقصد اپنا مدعا ثابت کرنا ہے، اس مقصد کے لیے بیماری بھی 'بے مثال' گھڑی گئی ہے۔ اسی ردی حالت میں افضال کی کایا پلٹ ہوتی ہے اور وہ خدا سے معافی کا خواستگار ہوتا ہے۔ گناہوں میں لتھڑی زندگی افضال کی بیوی حارثہ بھی گزار رہی ہے لیکن اسے راشد عذاب میں مبتلا نہیں کرتے۔ یہ عجیب لگتا ہے کہ دو افراد ایک ہی بیانیے میں ایک ہی جیسی علتوں میں مبتلا ہیں تاہم سزا ایک کو مل رہی ہے۔ جب ناول کے اگلے واقعات پر نظر کرتے ہیں تو یہ حیرت دور ہو جاتی ہے۔ منور اس لیے گھر سے بھاگ جاتی ہے کہ شوہر اس کا سامنا اپنے دوستوں سے کروانا چاہتا ہے۔ کئی دن تک اس کی خبر نہیں ملتی، آخر ایک ملنے والی لاوارث لاش کو جسے پہچاننا مشکل ہے، منور سمجھ کر دفنا دیا جاتا ہے۔ خیری قاری سے چھپا کر ایک لڑکے کے روپ میں منور کو سامنے لاتے ہیں۔ جیسے ہی اسے خبر ملتی ہے کہ اس کا شوہر کس مپرسی کی حالت میں ہے تو وہ بھیس بدل کر اپنے شوہر کی خدمت کرنے آ موجود ہوتی ہے۔ افضال کو بیمار کروا کر پلاٹ میں تین کام لیے گئے ہیں: اُس کی توبہ، منور کی خدمت گزاری اور حارثہ کی خود غرضی، تینوں کو سامنے لانے کا موقع افضال کی بیماری کے سبب پیدا ہوا ہے۔(۴۳) اس کے بعد رونما ہونے والے واقعات سماجی اور صنفی (Gender) حوالے سے اہم ہیں، ان کا تجزیہ اگلے باب میں کیا جائے گا۔ سرِ دست یہ دکھانا تھا کہ جب راوی قولِ فیصل کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے تو وہ ناول میں من چاہے واقعات، کرداروں کے من بھاتے انجام لے آتا ہے۔ کرداروں کو دو خانوں میں بانٹتا ہے، ایک اس کے نقطۂ نظر کو ثابت کرنے والے، دوسرے اس کی مخالفت میں عتاب کا شکار ہونے والے، یوں دونوں اس کے نقطہ نظر کے قیام میں معاون ہوتے ہیں، ایک اچھا انجام پا کر، دوسرے سزا بھگت کر۔

ثمر نے اپنے معاشرتی ناول غیب دان دلھن (۱۹۱۱ء) میں راوی کے ذریعے ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ انسان مزاج اور فطرت لے کر پیدا ہوتا ہے، یہ وہ ودیعتی اوصاف ہیں جو دیرپا اور غیر متبدل ہوتے ہیں، ان

اوصاف کو فطرت کا قائم مقام سمجھنا چاہیے۔(۲۵) تعلیم ہو یا تربیت، 'فطرت' کو نہیں بدل سکتے۔ یہ وہی تقدیری تصور ہے جس میں ہر فرد اپنا 'جوہر' لے کر پیدا ہوتا ہے۔ جوہر پر ناولانہ دنیا کی روشنی میں نسل، نسب، خاندانی حیثیت اثر انداز ہوتے ضرور ہیں لیکن یہ اثر پیدائشی ہوتے ہیں۔ یعنی کردار نے جس سماجی گروہ (Social Group) میں آنکھ کھولی ہے وہی اس کی 'فطرت' کا تعین کر دیتے ہیں۔ کبوتر با کبوتر، باز با باز۔ تقدیر کے اس تصور میں انسانوں کی سماجی حیثیت بھی متعین ہوتی ہے۔ انھیں جس خاندان میں جس سماجی مرتبے کے ساتھ پیدا کیا گیا ہے، اس کا اعتراف باقی سب انسانوں پر فرض ہے۔ یہ مقام انسان کو عطا کردہ ہے۔ اس میں اس کی اپنی کسی کاوش کو کوئی عمل دخل نہیں۔ اگر کوئی شہزادہ ہے یا شہزادی، آقا ہے یا غلام، اس کی یہ حیثیت خدا کی طرف سے ودیعت کی گئی ہے۔ شرر کی طرح ان کے معاصر طیب کے ناول عبرت میں جب مرکزی کردار جان پر یہ راز کھلتا ہے کہ جس لڑکی کی اس نے ایک یہودی سے جان بچائی ہے، وہ کوئی اور نہیں، اس ملک کی شہزادی ہنوریا ہے تو وہ اس کے سامنے تعظیماً جھکنا چاہتا ہے لیکن شہزادی اس کی احسان مند ہوتے ہوئے کہتی ہے: ''میں بادشاہ نہیں ہوں، آپ کی وہی لونڈی ہوں جس کی آپ نے جان بچائی'' اس کا جواب جان یہ دیتا ہے: ''خدا نہ کرے، خدا نہ کرے، آپ کے دشمن لونڈی غلام بنیں، خدا کے پاک بیٹے نے حضورِ عالی کو شہزادی کا معزز خطاب عطا فرمایا ہے۔''(۲۶) یہاں تعلق ذاتی نہیں، ودیعتی ہے۔ جو تکریم خدا اور حضرت عیسیٰ کی طرف سے عطا ہوئی ہے، اس کی تعظیم سب انسانوں پر واجب ہے۔ کوئی شہزادہ بن سکتا ہے، نہ شہزادی، یہ تو خدا کی طرف سے ہے۔

جان کا باپ بانی فیس روم کے صوبہ مصر کا گورنر ہے، اسے دربار میں اپنی صلاحیتوں پر اعلیٰ مراتب سے نوازا جاتا ہے، ایک اور امیر ایشیئس کو یہ ناگوار گزرتا ہے، دونوں کے مباحثے کے بعد ایشیئس کو دربار سے نکال دیا جاتا ہے۔ جس پر وہ بانی فیس کی جان کا دشمن بن جاتا ہے۔ ایک بار بانی فیس کے گزرنے کا سن کر وہ ایک سنسان جگہ پر گھات لگائے بیٹھ جاتا ہے اور بانی فیس کے پہنچنے پر، اپنی فوج کے ساتھ اچانک حملہ کر دیتا ہے۔ اس لڑائی کے دوران عین اسی مقام پر یوں ہی اتفاقاً جان کا گزر ہوتا ہے جو قسطنطنیہ جا رہا ہے۔ ناول میں بظاہر اس کا کوئی موقع نہیں۔ ایسے اتفاق کا رونما ہونا، تقدیر کے اُس تصور کی طرف اشارہ کرتا ہے جس میں واقعات اپنی داخلی منطق سے ترتیب نہیں پاتے بلکہ ایک خارجی قوت اپنے ذاتی حکم سے انھیں جس رُخ لے جانا چاہتی ہے، لے جاتی ہے۔ یہاں کچھ اسی نوعیت کی صورتِ حال ہے۔ مصنف نے جو سوچا ہے، جیسے منصوبہ باندھا ہے، سب اس کے مطابق ہی ہو گا۔ یوں جان کی اچانک آمد اور حکمت عملی کے تحت، اس کا یہ نعرہ کہ ایک بڑا لشکر پیچھے آ رہا ہے، مخالفوں کے حوصلے پست کر دیتے ہیں، لڑائی کا رنگ بدل جاتا ہے اور ایشیئس کی فوج بھاگ جاتی ہے۔ جان اپنے باپ سے پوچھتا ہے کہ یہ معما کیا ہے، وہ کیسے یہاں

پھنس گیا، جس کا جواب بانی فیس یہ دیتا ہے:

"کیا بتاؤں، مجھ کو تو اس کی مطلق خبر نہ تھی۔ اس ظالم ایشیکس کا مجھ کو خیال تک نہ تھا۔ میں دورہ کر کے لوٹا تھا کہ بلائے آسمانی کی طرح دفعتاً جنگل سے نکل کر کشت وخون شروع کر دیا۔ مجھ کو تو اپنی زیست کی آج کسی طرح امید نہیں رہی تھی۔ مگر شاید ابھی کچھ روز زندگی باقی تھی کہ فرشتۂ غیبی، عین وقت پر خدا نے تم کو بھیج دیا۔" (۲۰)

مدعی کے لاکھ برا چاہنے پر بھی وہی ہوا جو خدا کو منظور تھا۔ خدا نے بانی فیس کو زندگی عطا کرنا تھی، ابھی اس کا 'مقررہ وقت' نہیں آیا تھا، سو غیبی امداد ہو گئی اور اس کی جان بچ گئی۔ یہاں غیبی مدد اس لیے ہے کہ جان کے وہاں ہونے کی قطعاً کوئی امید نہ تھی، سو جس طرح حملہ اچانک تھا، مدد بھی ویسے ہی اچانک مل گئی۔

اس ناول میں تصورِ کائنات کے جوہری (Essentialist) پہلو کی مثال بھی ملتی ہے۔ اس تناظر کی رو سے کرداروں کی صفات خدا کی طرف سے پیدا کردہ ہیں، ہر کوئی اپنی 'جوہر' لے کر پیدا ہوا ہے اور اپنی 'حیثیت' بھی۔ یہ ناول تہذیب کا معیار 'روم' کو قرار دیتا ہے۔ اس بنیاد پر ہر غیر رومی سلطنت، قوم اور قبیلے کو غیر مہذب اور وحشی کہا گیا ہے۔ ناول میں مذکور ایک ایسا ہی بادشاہ 'آتھل' ہے: "آتھل گویا بالکل وحشی قوموں کا بادشاہ تھا اور اس کا طرزِ معاشرت، طرزِ تمدن بھی بالکل وحشیانہ تھا۔ لیکن باوجود ان سب باتوں کے، ایک رحم دلی کی صفت خدا نے اس میں ایسی پیدا کر دی تھی کہ جو بہت خوشی مگر تعجب کی نظر سے دیکھی جاتی تھی۔" (۲۸) یہاں کردار اگر مجموعۂ اضداد ہے، وحشی ہونے کے باوجود اگر اس میں کوئی مہذب خوبی موجود ہے تو اس کی توجیہہ بھی انتہائی آسان ہے۔ تصورِ کائنات میں سب صفات عطائی ہیں، سو یہ بنانے والے پر ہے کہ وہ مماثل، ہم آہنگ صفات کا کردار تخلیق کرتا ہے یا اضداد ایک جگہ جمع کر دیتا ہے۔

'تقدیر' کا تصور کس طرح کرداروں کے طرزِ عمل کی وضاحت بن جاتا ہے، اس کی مثال اس ناول میں وہاں سامنے آتی ہے، جہاں جان اور ہنوریا، عاشق و معشوق ایک ہی شہر میں موجود ہیں لیکن دونوں مل نہیں سکتے۔ دونوں ایک دوسرے سے ملنے کے لیے بے قرار ہیں۔ اس موقعے پر جان اپنی بے بسی کا اظہار ان الفاظ میں کرتا ہے: "ایک میرے اور ان کے چاہنے سے کیا ہوتا ہے جب خدا کو بھی منظور ہو۔" جان یہ جملہ ایسے موقع پر بولتا ہے جب "اٹلی کے کل ملکی ومالی کام اس کی آنکھ کے اشارے پر چلتے ہیں۔" (۲۹) اس نے بیاہیے میں، شہزدی سے ملنے کی اب تک کوئی سنجیدہ کوشش نہیں کی، اس پر اس کا یہ بیان سوائے حیرت کے اور کچھ سامنے نہیں لاتا۔ اگر کوئی تدبیر کی جاتی، اسے باریابی نہ ملتی تو اس جملے کی کوئی معنویت بھی تھی۔ محض بدنامی کے ڈر سے دبکے رہنا، آنسو بہانا اور پھر خدا کی نامنظوری کا شکوہ کرنا، ایک راضی بہ رضا انسان کی خبر دیتا ہے جس نے خود کو حالات کے رحم وکرم پر چھوڑ رکھا ہے۔ وہ ہر ہونے والے واقعے اور پوری نہ ہونے والی خواہش کو خدا کی مرضی سے منسوب کر کے ذمہ داری کا بوجھ اٹھانے سے گریزاں ہے۔

تقدیر کے ساتھ تدبیر کے اجتماع کا تصور شاد عظیم آبادی کے ناول صورة الخیال (۱۸۸۱ء) میں سامنے آتا

ہے۔ اس ناول کی ہیروئن ولایتی اپنے شوہر کے گھر پہلی بار جانے کے لیے نکلی ہے، راستے میں اس کی ڈولی ڈاکو لوٹ لیتے ہیں۔ وہ بچتے بچاتے کلکتہ پہنچ جاتی ہے، جہاں اتفاقاً اس کی ملاقات اس کے شوہر سے ہو جاتی ہے۔ دونوں میاں بیوی کلکتہ میں ہزاروں مشکلیں جھیل کے پٹنہ کا راستہ پکڑتے ہیں مگر دورانِ سفر، پھر بچھڑ جاتے ہیں۔ ایک کے بعد ایک آنے والی مصیبت ولایتی کو پریشان کرتی ہے، ناول میں اس کا کردار، شوہر کی نسبت زیادہ بہادر اور سمجھ دار دکھایا گیا ہے، ان پے درپے آنے والے مصائب پر جب اس کا کوئی زور نہیں چلتا تو کبھی مایوسی اسے گھیر لیتی ہے، کبھی وہ ان مصیبتوں کو خدا کی مرضی سمجھ کر قبول کرتی ہے، کبھی اس صورتحال کا سبب اسے اپنا کوئی گناہ لگتا ہے اور کبھی یہ خیال دل کو ڈھارس دیتا ہے: ''تجھے کیا خبر ہے، اگر اس میں تیرے لیے بھلائی ہے اور مالک کی یہی خوشی ہے تو چارہ کیا ہے۔''(۱۱)

ولایتی کا یہ خیال اگر اپنی صورتِ حال کو بہتر بنانے کی کسی کاوش کے بغیر سامنے آتا تو اسے راضی بہ رضا یا اپنی کاہلی کو خدا کی مرضی قرار دینا کہا جا سکتا تھا۔ ولایتی کی زندگی مسلسل کاوشوں سے بھرپور دکھائی گئی ہے۔ ۱۸۸۰ء کی دہائی میں کسی پردہ نشیں عورت کا ایسے سانحات سے بچ کر نکل جانا جن میں کم از کم تین مختلف موقعوں پر تین مختلف مرد اس کی آبرو لینے کے درپے تھے، دل گردے کا کام ہے۔ اپنی تعلیم و تربیت اور حوصلے کی بنیاد پر وہ اعتماد سے یہ کٹھن مراحل طرح کر جاتی ہے اور اپنے شوہر کو راہ پر لانے کا اہتمام کرتی ہے۔ اس لیے ہماری نظر میں اس کے یہ خیالات، صورتِ حال کی سنگینی کو قابلِ برداشت بنانے کے لیے تصور کیے جا سکتے ہیں۔ وہ ہاتھ پاؤں توڑ کر قسمت کے رحم و کرم پر پڑی نہیں رہتی۔ کوشش کے باوجود جب اس کی پریشانیاں کسی طور کم ہونے میں نہیں آتیں تو لامحالہ وہ ایسی بات کرنے پر خود کو مجبور پاتی ہے۔ ایسے مجبوری کے عالم میں بھی اس نے امید کا دامن چھوڑا نہیں اور اگر خدا کی مرضی اسی میں ہے تو انسان کے پاس چارہ کیا ہے۔ یہاں بے بسی کے باوصف یہ جملے ولایتی کے لیے ڈھارس بن گئے ہیں، صورتِ حال کی تکلیف کو کم کرنے میں بھی اس کے معاون ہیں، خدا سے اس کے تعلق کو مضبوط کرنے کا وسیلہ بھی ہیں اور کائنات میں اپنی حیثیت کی تفہیم کا ذریعہ بھی بن گئے ہیں۔ یوں تصورِ کائنات فرد کے لیے ایسی کامل وضاحت بن گیا ہے، جو انتہائی نوعیت کی پریشانیوں، عجیب سانحات، پے درپے آنے والے مصائب اور اپنی صورتِ حال کی تفہیم کا ذریعہ ہے۔

تقدیر کے تصور سے منسلک ایک اور قدر ہے جیسا کرو گے ویسا بھرو گے۔ یہ قدر عموماً بدکرداروں کا برا انجام دکھاتے ہوئے ناول نگاروں کے پیشِ نظر رہتی ہے۔ راشد الخیری اپنے ناولوں میں اس سادہ اور عام فہم خیال کو پیش کرتے ہیں۔ ان کے ہاں کوشش کی جاتی ہے کہ ظالم ساس کی بیٹی کو ظلم کا سامنا دکھا کر ثابت کیا جائے کہ جو بہو پر ظلم کرے گا، اس کی بیٹی کے ساتھ یہی صورت پیش آئے گی۔ کوشش اس ضمن میں یہی ہوتی ہے کہ بدلہ اُسی ظلم کی صورت

نے جو بہو پر روا رکھا گیا۔ جس نوعیت کا الزام ساس اپنی بہو پر لگاتی ہے، بیٹی کو بھی اسی الزام کا زیادہ شدت سے سامنا کرنا پڑتا ہے۔ دوسرے کی اولاد کے ساتھ بُرا کرو گے، تمہاری اولاد کے ساتھ برا ہوگا۔ یہ تصور راشد کے زندگی سیریز کے ناولوں (شبِ زندگی، صبحِ زندگی، شامِ زندگی) میں جا بجا دیکھا جا سکتا ہے۔ یہ اصول بہ طور قدر انیسویں صدی کے آخری عشرے میں سامنے آنے والے ایک عمدہ ناول افسانۂ نادر جہاں میں بھی نظر آتا ہے۔ اس ناول کی مرکزی کردار طاہرہ پر اس کی ساس ناحق اپنے بھائی کے ساتھ تعلق کا الزام لگاتی ہے۔ یہی الزام زیادہ شدت سے طاہرہ کی نند، ساس کی اپنی بیٹی، ساجدہ پر لگتا ہے، وہ بھی اس عالم میں کہ ساجدہ کا بہنوئی رات کے اندھیرے میں اپنی بیوی سمجھ کر اسی بستر پر سو جاتا ہے جس پر ساجدہ لیٹی ہے۔ صبح اس کی ساس اپنی آنکھوں سے یہ منظر دیکھ لیتی ہے اور ساجدہ سخت معصیت میں مبتلا ہو جاتی ہے۔ ایسے عالم میں طاہرہ کی ساس کو اپنی غلطی کا احساس ہوتا ہے کہ یہ سب اس کی الزام تراشی کا نتیجہ ہے، وہ طاہرہ سے معافی کی خواست گار ہوتی ہے۔(۳۱)

اس تصور میں ایک پہلو تو بدلے کا ہے، دوسرا پہلو نسل در نسل اچھائی یا برائی کی منتقلی کا ہے۔ اولے کا بدلا، اولاد کے اپنے والدین کے نقشِ قدم پر چلنے کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ اگرچہ اسے بعینہٖ ادلے کا بدلا نہیں کہہ سکتے تاہم تقدیر کے جبری تصور اور اشیا جیسی کہ وہ ہیں، اس تصور کو ضرور یہ قدر سامنے لاتی ہے۔ نسل سے اس لیے اسے جوڑا گیا ہے کہ یہ تصور تربیت، ماحول اور فرد کی ذاتی شخصیت پر اس کے اختیار کا انکاری ہے۔ فرد جس گھر میں جنم لیتا ہے، اس کے والدین ہی اس کے مزاج اور شخصیت کے متعینہ بن کر سامنے آتے ہیں۔ بیٹی، ان ناولوں میں عموماً ماں جیسی ہوتی ہے۔ چاہے اس کی زندگی کیسے ہی حالات میں گزرے، اس کی عادتیں جیسی بھی ہوں، اس کا کل 'جوہر' بالکل ماں پر ہوگا۔ گلکتہ میں بیسویں صدی کے پہلے عشرے میں سامنے آنے والے ناول احسن (۱۹۰۵ء) میں کچھ اسی نوعیت کے واقعات سامنے آتے ہیں۔ اس کا ایک کردار دلاور بیگ عیاش ہے تو اس کا بیٹا بظاہر نیک ہونے کے باوصف بلا کا عیش پرست اور دھوکے باز ہے۔ اسی ناول کی ایک کردار جمیلہ کسی نوجوان کے بھروں میں آ کر اپنی عصمت گنوا بیٹھی تو اس تعلق سے پیدا ہونے والی بیٹی کے ساتھ بھی یہی کچھ ہوا، ناجائز بیٹی نے ناجائز اولاد کو جنم دیا۔(۳۲) حرام سے حرام پیدا ہونے کا یہ اصول اتنا کڑا ہے کہ اس ناول میں بالکل انہونے واقعات اس اصول کو ثابت کرنے کے لیے سامنے لائے گئے ہیں۔ تقسیم سے پہلے کے ناول میں شرفا کو عام طور پر گھٹیا افعال میں مشغول نہیں دکھایا جاتا۔ اگر شرفا مرد عیاشی میں مبتلا سامنے آتے بھی ہیں تو اسے ایک تسلیم شدہ قدر (Accepted Norm) سمجھا جاتا ہے کہ طوائف کے ہاں جانا یا انھیں ملازم رکھنا، نوابی شان ہے۔ تاہم وہ اس دائرے سے عموماً باہر قدم نہیں رکھتے، شریف خواتین سے تو عام سی برائیاں منسوب کرنا بھی بدذوقی کی نشانی سمجھا جاتا ہے اور نہ کسی ناول میں کوئی شریف خاتون چادر اور چار دیواری سے

قدم باہر نکالتی ہے۔ اس ناول میں ایک شریف خاتون رضیہ کو اپنے شوہر سے بے وفائی کرتے ہوئے دکھایا گیا جو ایک ناجائز بچی کی ماں بنتی ہے، یہ تعلق ایک اور شریف نواب دلاور بیگ سے قائم ہوتا ہے۔ ناجائز بچی شمس النسا اپنی ماں رضیہ سے بھی دو چار قدم آگے بڑھ جاتی ہے اور اپنے بھانجے سے ناجائز تعلقات قائم کر لیتی ہے۔ ماں بدکار تو بیٹی بھی بدکار تر۔ اسی اصول سے معنوی دنیا میں شریف اور رذیل کی تقسیم قائم ہوتی ہے۔ 'نسلی شرافت' کا تصور ناولوں میں جا بجا نظر آتا ہے۔ یہاں یہ فرق بھی اس تصویر کشی میں اہم ہو سکتا ہے کہ یہ ناول شمالی کی بجائے مشرقی ہندوستان میں لکھا گیا ہے، اس لیے اگر یہاں یوپی (تقسیم سے قبل صوبہ جاتِ متحدہ اور بعد میں اتر پردیش) کی اشراف والی تصویر نہیں ملتی تو اچنبھا نہیں۔

تصورِ کائنات کے بعد اب ہم اردو ناول کے خلقیے کا جائزہ لیں گے۔ اس ضمن میں 'شریف' سب سے اہم علامت ہے۔ یہ ایسی علامت ہے جس کے ذریعے اردو دنیا نے انسانوں کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ یہ تقسیم سے پہلے کے اردو ناول میں تواتر سے کرداروں کی پہچان، خاص نسلی، کرداری، اقداری اور اخلاقی خصوصیات کی حامل رہی ہے۔ شاید پڑھنے والوں کو عجیب لگے لیکن یہ امر واقعہ ہے کہ تقسیم سے قبل کے تمام ایسے ناولوں کے جن کا منظر نامہ شہری ہے ___ اور اردو کے بیشتر ناولوں کا معاملہ یہی ہے ___ مرکزی کردار شریف ہیں۔ کم از کم ہمارے مطالعے میں آنے والے تمام ناولوں کے ساتھ ایسا ہی ہے، اس ذیل میں لکھنؤ، دہلی، لاہور، پٹنہ، حیدر آباد یا کلکتہ کی تخصیص نہیں، جہاں بھی اردو ناول میں کردار منتخب کرنے کا مرحلہ آیا، قرعۂ فال 'شریف' کرداروں کے نام نکلا۔ 'شریف' کی ایک پہچان تو وہ ہے جس کے مطابق یوپی میں مسلمانوں کی چار ذاتیں سید، شیخ، مغل اور پٹھان اشراف تھے۔ یہ تمام لوگ ہندوستان کی بجائے دوسرے خطوں (عرب، ایران، وسطی ایشیا اور افغانستان) سے اپنا تعلق جوڑتے ہیں۔ سید یعنی رسولِ اکرم ﷺ کی اولاد، شیخ سے مراد ایسے افراد جو اپنا تعلق صحابہؓ سے قائم کرتے ہیں، جیسے صدیقی، فاروقی، عثمانی اور انصاری وغیرہ؛ ترک سے مراد مغل اور بیگ جبکہ پٹھان سے مراد خان جو خود کو افغانی قبائل سے منسلک کرتے ہیں۔ یہ بات دلچسپ ہے کہ شریف سے ان چار اقسام کا انتساب انیسویں صدی میں تواتر سے سامنے آتا ہے اور برِ عظیم میں مسلم آبادی کی تفہیم کے لیے زیادہ تر برطانویوں کے زیرِ استعمال رہا۔(۲۳)

ان اشراف ذاتوں میں ایک بھی ہندوستانی الاصل شامل نہیں ہے۔ دل چسپ امر یہ ہے کہ تقسیم سے قبل اردو ناول کے اکثر نمونے انھی کے معاملات، مسائل، صورتِ حال، عادات، اطوار اور بدلتے ہوئے مقام و مرتبے کو موضوع بناتے ہیں۔ شریف ایسی علامت ہے جس کے ذریعے اردو ناول نے سماجی، ثقافتی اور مذہبی صورت حال کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ یہ علامت اپنے ساتھ اقدار، سماجی تصور اور تصورِ کائنات میں مخصوص مقام کا معنوی ہالہ (Aura) لیے ہوئے

اپنی صورتِ احوال کو متشکل کرنے کے لیے اردو دنیا نے اس ایک علامت کو بار بار استعمال کیا ہے۔

اس علامت کا تجزیہ کرنے کا ایک طریقہ جوہر پسندوں (Essentialists) والا ہے جس کے مطابق اسے ایک مخصوص ٹھوس صورت تسلیم کیا جائے اور زمان و مکان سے ماورا ایک زمرہ (Category) سمجھا جائے جس پر بدلتے حالات اور گزرتا وقت کوئی اثر نہیں چھوڑتے۔ اس طرزِ مطالعہ کی حدود اپنی جگہ واضح ہے۔ ایسا تصور کرنا، انسانی دنیا کو جامد خیال کرنا ہے، انسان کو اپنی زندگی سے بے دخل کرنا ہے اور تیقن پسندی (Deterministic) کے بے لچک رویے کا شکار ہونا ہے جو من چاہے نتائج تو سامنے لا سکتا ہے لیکن سماجی زندگی کے متحرک (Mobile) مزاج کو سمجھنے اور سماجی تبدیلیوں کی تفہیم کے لیے یہ طریقہ ہمارا ساتھ نہیں دیتا۔ یہ طریقِ مطالعہ اقدار کو موجود، بنی بنائی اور غیر تغیر پذیر خیال کرتا ہے۔ اس کے مقابلے میں تعبیری (Interpretive) طریقہ اس بات کا داعی ہے کہ اقدار انسانوں کے مابین مکالمے کو اختیار کرتے ہوئے تشکیل پاتی ہیں۔ یہ دھیان رکھنا ضروری ہے کہ زیرِ مطالعہ ثقافت یکتا ہے یا مختلف ثقافتوں کے درمیان مکالمے کی کیفیت ہے، جیسے برِ عظیم میں تھا۔ ایسی صورت میں دو یا دو سے زیادہ تصورِ کائنات باہم مل رہے ہوتے ہیں۔ ان کے درمیان مکالمے، کشاکش یا کشمکش ہو سکتی ہے۔ ایسے مطالعوں کے وقت خدشہ ہے کہ کسی خاص یا صحیح تعبیر کی تلاش یا تعین سے، زیرِ مطالعہ ثقافت میں موجود متنوع، متضاد، متصادم اور مشترک نقطہ ہائے نظر اور معنوی کش مکش سے نظر چوک جائے۔ اس لیے لنڈہم (Lindham) نے توجہ دلائی ہے کہ تعبیری طریقے کو استعمال کرتے ہوئے، ایسے تنوع پر نظر رہنی چاہیے، کیوں کہ 'معنی' کی اپنی تفہیم پر اصرار آخر کار تشدد پر منتج ہوتا ہے۔[۳۴] 'شریف' کے مطالعے میں کوشش کی جائے گی کہ اس کی 'بوقلمونی' گم نہ ہو جائے اور وحدت میں کثرت کا نظارہ ممکن رہے۔ آئندہ بحث میں 'شریف' کی رنگارنگی اور گزرتے وقت کے ساتھ اس میں آنے والے بدلاؤ کا تجزیہ کیا جائے گا۔ اس کے بعد اس تصور کے مضمرات کی طرف اشارہ کیا جائے گا۔ ان مضمرات پر تفصیلی بحث، خصوصاً اس کے سماجی پہلو پر توجہ اگلے باب میں کی جائے گی۔

شریف ایک ایسا تصور ہے جس میں یوپی کے اشراف مقامی آبادی کے تناظر میں اپنی ممتاز حیثیت متشکل کرنے کی کوشش تو کر ہی رہے تھے، دوسری دنیاؤں کا تصور بھی وہ اسی کے ذریعے کرتے تھے۔ مثلاً معاصر یورپی سماج ہو یا تاریخ کے اوراق سے جھلکتا ہوا عرب و عجم ہو یا افریقہ اور وسطی ایشیا، ان علاقوں کے افراد پر جب اردو دنیا کا تخیل کمند ڈالتا تو وہ بھی اسے 'شریف' ثقافت کا مظہر دکھائی دیتے ہیں۔ فردوس بریں (۱۸۹۹ء) کے حسین اور زمرد نے شرفائے آمل کا لباس پہن رکھا ہے۔[۳۵] رومۃ الکبریٰ کے ہیرو ہیروئن اشراف میں سے ہیں۔[۳۶] الفانسو کا شہزادہ اور وزیر زادی عیسائی ہونے کے باوصف اسی طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔[۳۷] ابن وقت کا انگریز نوبل شریف

النسل تو ہے ہی، شریف پرور بھی ہے۔(۳۸)افسانۂ خورشیدی میں انگریز استانی اس لیے قابلِ قبول ہے کہ وہ شریف ہے۔(۳۹)صفیہ بیگم کی صفیہ کو شریف انگریز استانی تربیت دیتی ہے۔(۴۰)قیس ولبنیٰ کا مرکزی کردار قیس 'شرفائے عرب' میں سے ہے۔(۴۱)ملک العزیز ورجنا (۱۸۸۹ء) میں عبدالعزیز کی عادتیں اور عیسائی ورجنا کی نسل شریف ہیں۔(۴۲)طلب صادق (۱۸۹۶ء) کا سچائی کی تلاش میں نکلا ترک اشراف میں سے ہے۔(۴۳)شریف کا تصور اردو ناول نگاروں کے لیے زمانی اور مکانی حدود نہیں رکھتا، اردو دنیا کے لیے یہ ایسی کامل علامت ہے جس کی مدد سے انسانی رویوں، نسلوں، طبقوں کو بہت سہولت سے بیان کیا جا سکتا ہے۔ اس کی چند صورتیں جو اردو ناول کے مطالعے سے سامنے آئی ہیں، ان کا تجزیہ حاضر ہے۔

سب سے پہلے 'شریف' بطور ایک نسلی تصور کے۔ اس رنگ میں شریف اوپر درج کی گئی چار ذاتوں کا نشان بن کر آتا ہے۔ نذیر احمد کے ساتوں ناولوں میں 'اشراف' ہی مرکزی کردار ہیں۔ وہ اصغری ہو یا اکبری، نصوح ہو یا کلیم، ابن الوقت ہو یا نوبل، مبتلا ہو یا غیرت بیگم، سب کا تعلق اسی قماش سے ہے۔ افسانۂ نادر جہاں کی مرکزی کردار سیدانی ہے، اس کی استانی بھی سید ہے۔ اس کی پرورش اس کے سوتیلے نانا، شہر کے معروف نواب صاحب کرتے ہیں جو اس کی خدمت کو باعث سعادت اور نجات قرار دیتے ہیں۔ مرکزی کردار طاہرہ وضاحت کرتی ہے کہ 'بیگم' کا لفظ صرف سیدانیوں کے لیے مخصوص تھا۔ وہ بڑا باریک فرق واضح کرتی ہے کہ پہلے سید نوابوں میں 'بیگم' مروج تھا، پھر رئیسوں نے بھی اپنا لیا اور ان کی دیکھا دیکھی محتاج گھروں میں مغلانیاں اور شیخانیاں تک خود کو بیگم کہلوانے لگیں۔ بات معمولی ہے لیکن نسل کے تصور میں 'شریف' کی قماش میں بھی امتیازِ ناقص و کامل کی اہمیت ہے۔ طاہرہ نے یہ بتانا ضروری خیال کیا کہ اس کی سوتیلی ماں سیدانی نہ تھی، اس بات کی وضاحت اس نے 'بیگم' کے خطاب کے عامیانہ استعمال کے ذریعے تو کر ہی دی تھی، پھر تاکید کے لیے اس نے کہا "یہاں معنوں سے خانم اور بیگم کے کچھ بحث نہیں ہے۔ اس تقریر سے میرا یہ مطلب ہے کہ ہماری بڑی اماں سیدانی نہ تھیں۔" اس سے پہلے وہ اپنے سوتیلے نانا کے منھ سے کہلوا چکی ہے کہ "اس [سیدانی] کی خدمت سعادت بلکہ سبب نجات ہے۔"(۴۴)سو سید ہونا طاہرہ کی نظر میں ایک اہم خوبی ہے، ایسا وصف جس کو بطورِ خاص بیان کا حصہ بنانا ضروری ہے، دوسرے کرداروں سے اس کا امتیاز اسی کے سہارے قائم ہو رہا ہے، حالانکہ وہ خوبیوں میں یکتا ہے اور اس کے اوصاف کی فہرست اس قدر طویل ہے کہ ایک کردار میں اتنے اوصاف کی موجودگی نے حقیت نمائی کا عنصر کمزور کر دیا ہے، پھر بھی اپنے جملہ اوصاف گنوانے سے پہلے، اس نے مناسب جانا کہ اپنے تمہیدی تعارف میں اس 'وصف' کو بطورِ خاص بیان کرے۔

نذیر احمد کا مبتلا سید زادہ ہے، اس میں ناز و نعم کی پرورش اور بے جا لاڈ پیار نے ہزار عیب پیدا کر دیے ہیں، "اتنا

بہت ہوا کہ مبتلا کو اس کی ماں نے اپنے وہم کے پیچھے اکیلا دوکیلا گھر سے باہر نہیں نکلنے دیا، ورنہ محلے میں دھوبی، کنجڑے، بھٹیارے، قصائی، تیلی اس قسم کے لوگ بھی رہتے تھے۔ اگر مبتلا ان لوگوں کے میں کھیلنے کودنے جاتا تو ساری شرافت ذاتی باقی تھی وہ بھی گئی گزری ہوتی۔'' (۳۵)

تو یہاں جا کر ایک ذاتی شرافت کا ذکر ہے اور ماحول بھی وہ جس میں اجلاف کی کثرت ہو، ان سے میل شرافت 'ذاتی' ہے، اس پر 'ماحول' اثر ڈال سکتا ہے اور ماحول بھی وہ جس میں اجلاف کی کثرت ہو، ان سے میل ملاقات بڑھنے سے ذاتی 'شرافت' میں دھبہ لگ سکتا ہے۔ شرفا کے بچوں کا اجلاف کے بچوں سے میل جول اصالت میں فرق لا سکتا ہے۔ شرافت ذات سے ہے لیکن اس پر سماج اثر انداز ہو سکتا ہے، حالانکہ اس کی بنیاد داخلی ہے، یعنی فرد اپنی ذات لے کر پیدا ہوا ہے۔ لے کر ان معنوں میں کہ جس گھر میں فرد پیدا ہوا ہے، اسی سے اس کی ذات کا تعین ہو گیا ہے۔ اب اس کے استحکام کے لیے فرد کو خاص 'ماحول' کی 'حدود' رہنا ہے جب تک کہ اس کی عادات پختہ نہ ہو جائیں اور وہ اپنی اصالت پر اپنی تربیت کی مہر تصدیق ثبت نہ کر لے۔

شریف کا تصور نسلی اعتبار رکھتا ہے، اس کی ایک اور مثال فسانۂ مبتلا میں ملتی ہے۔ مبتلا کے سسرال سید نگر والے تھے تو سید نگر بلا کے ظالم اور جابر، مقدمے پر مقدمہ، ''ڈھونڈ ڈھونڈ کر لڑائیاں مول لیتے اور تلاش کر کے جھگڑے خریدتے''، ایسے لڑاکو سیدوں میں مبتلا کی پھوپھی بیاہی تھی، اسی کی بیٹی سے مبتلا کا بیاہ مقرر ہوا، راوی بتاتا ہے کہ سید نگر کے میر مقتدر ظالم، سخت گیر اور جابر مشہور تھے: ''میر بابا کے خاندان میں جو سید لوگ ناتا نہیں کرتے، اصل میں اس کا سبب یہی ہے کہ میر مقتدر نے بلا امتیاز بہت سی عورتوں کو جبراً گھر ڈال لیا تھا۔ کوئی ہندنی تھی، کوئی چماری، کوئی گوجری، غرض میر مقتدر کے بعد سے ان کے خاندان کے نسب کا اعتبار اٹھ گیا۔'' (۳۶)

اس بیانیے کے مطابق اگر کسی غیر شریف برادری میں شادی کر لی جائے تو نسب کا اعتبار اٹھ جاتا ہے کہ یہ نسل کے اخلاص' پر چلتا ہے۔ راوی کو زیادہ شادیاں رچانے پر اعتراض نہیں، برادری سے باہر شادی کرنا اس کے نزدیک معیوب ہے اور سید کو تو ہرگز کسی دوسری برادری میں چاہے وہ مسلمان ہی کیوں نہ ہو، شادی کرنا زیبا نہیں۔ سید نگر کے سید لڑاکا، ظالم اور غصیلے تھے، اس لیے سید نگر کے ''نواح میں سید کے معنی ہیں مفسد، لڑاکا، جھگڑالو، مردم آزار، جھوٹا، جعلساز، مفتری، فتنہ پرداز'' اور بقول میر متقی (مبتلا کے چچا) ''واقع میں [ان] کے افعال، معاملات پر نظر کرتے ہیں تو جس قدر بدنامی ہو رہی ہے، اس سے زیادہ کے مستحق ہیں۔'' وہ مزید اضافہ کرتے ہیں کہ ''شرافت اور نجابت کے دعوے اتنے لمبے چوڑے کہ کسی کو اپنا کفو نہیں سمجھتے مگر معاملات ایسے کہ پاجی سے پاجی کو شرم آئے اور کمینے سے کمینے کو عار۔'' (۳۷) اس پاجی پنے کا ثبوت سید ناظر، مبتلا کا سالا، ناول میں یوں دیتا ہے کہ اپنے بہنوئی کو ڈرا کر، غنڈے بازی سے دھمکا کر، اس کی آمدن کا نصف سے زیادہ اپنے نام بیع کروا لیتا ہے۔ اس سے قبل وہ اپنے بڑے

بھائی سے صرف اس لیے لڑائی پر آمادہ ہو جاتا ہے کہ وہ بہن کو جائیداد میں اس کا حصہ دینے پر آمادہ تھا۔ لیکن اس سب کے باوجود اس کی اصالت پر فرق نہیں آتا۔ یوں دھونس یا فریب سے مال لے لینا، جائیداد پر قابض ہو جانا اسلام درست ہے، البتہ سیدوں کے علاوہ کسی اور جگہ شادی کرنا، نسب پر سے اعتبار گنوانا ہے۔

شریف کا نسلی تصور پورے شدومد سے راشد الخیری کے قریب قریب تمام ناولوں میں سامنے آتا ہے۔ وہ شریف اور رزیل میں اختلاط کے کسی طور قائل نہیں۔ ان کی نظر میں اعلیٰ اخلاقی اقدار صرف اشراف میں ہی ہوتی ہیں۔ اپنے مقبول ناولوں میں وہ 'شریف' کے تصور کی مدد سے اشراف خواتین کے لیے ایک مثالی کردار خلق کرتے ہیں جو ان تمام مثالی اقدار، روایات اور طرزِ عمل پر مشتمل ہے، جس کے مطابق شریف عورتوں کو زندگی گزارنا چاہیے۔ انھیں مغرب سے درآمد علم اور تہذیبی اقدار میں دو بڑی خرابیاں نظر آتی ہیں، ایک مذہب سے بیزاری، دوسرا سماجی درجہ بندی کا منقلب ہونا۔ مغربی علم سے ہونے والی سماجی تبدیلیوں میں ان کے نزدیک یہی دو اہم ترین ہیں۔ انھیں ہی وہ شریف ثقافت کے ضمن میں بدترین حملہ تصور کرتے ہیں۔ اس مسئلے کو سمجھنے کے لیے ہم ان کے دو ناولوں کا بطور مثال جائزہ لیں گے، ایک جوہرِ قدامت اور دوسرا سرابِ مغرب۔ اول الذکر استعماری دور میں آنے والے سماجی بدلاؤ کا جواب دینے کی ایک کوشش ہے۔ بدلاؤ میں رسوم و رواج، سماجی درجہ بندی، عورت مرد کا صنفی فرق، رشتوں کا لحاظ، مذہب سے دوری اور اپنے بزرگوں کی عقل کو کم تر سمجھنا شامل ہیں جبکہ بعدالذکر مغربی تعلیم کی وجہ سے نسلی 'اخلاص' میں خرابی پیدا ہونے کے خطرات سے واقفیت دلاتا ہے۔

جوہر قدامت کے آغاز میں راشد ایک شریف زادے نواب نصیر الدین احمد کا تعارف کرواتے ہیں۔ اس کی خوبیوں میں وہ دولت مندی کے باوجود عاجزی، غریب پروری، مسجدوں اور امام باڑوں کی تعمیر کروانے، جاڑوں کی نمازِ فجر اور گرمیوں کے روزے پورے کرنے اور یتیموں کا سہارا بننے کو بیان کرتے ہیں۔ ان سب خوبیوں کے باوجود انھیں نواب نصیر سے ایک بڑی شکایت ہے کہ اس نے اولاد نہ ہونے اور بیوی کے وفات پا جانے کے بعد دوسری شادی کر لی اور وہ بھی ایک مغلانی سے۔ ان کی نظر میں نصیر بیوی کا انتخاب کرتے ہوئے اس بات کا لحاظ کرتا کہ وہ ''ہڈی کی اچھی اور خون کی بچی'' ہو۔ مگر اس نے مصنف کی اس اہم ترین نصیحت کا خیال نہ رکھا اور شادی کی بھی تو معمولی سے ''گھر کی مغلانی اور مغلانی بھی وہ جس کی ماں کپڑے سیتے سیتے اور نانی پانی ڈھوتے ڈھوتے مری۔'' مصنف کے نزدیک یہ غلطی ''اتنی سنگین'' نہ بھی ہوتا ہم ''یہ خیال بھی کچھ نہ کچھ وقعت رکھتا ہے کہ اصل سے خطا نہیں، کم اصل سے وفا نہیں۔'' وہ اس خیال کو اتنی وسعت دیتے ہیں کہ ''لاکھ راجہ کے گھر آئی اور رانی کہلائی لیکن ہم تو یہی سمجھیں گے اور سمجھتے ہیں کہ اگر نصیر احتیاط کرتا تو بساندی بوٹی کا گندہ شوربا نہ ہوتا۔'' (۲۸) نسل کی پہچان میں ہڈی اور

خون جیسے عناصر کا استعمال ظاہر کرتا ہے کہ راشد کے نزدیک نسل ایک حیاتیاتی مظہر ہے۔ لوگ جس گھرانے میں پیدا ہوتے ہیں، اس کی طبعی خصوصیات ان میں سرایت کیے ہوتی ہیں، اشراف کی بہتری اسی میں ہے کہ وہ گندے شورے سے دور ہیں۔ راشد کی نظر میں شریف رزیل کی تقسیم کتنی واضح تھی اور اس خلیج کو پاٹنا کتنے بھیانک نتائج کا حامل ہے، یہ اوپر کے اقتباسات سے ثابت ہے۔ اگر نسل ہڈی اور خون سے چلتی ہے تو کام کاج یا پیشے کو نسل میں کیا دخل یا یہ دونوں اسے متعین کرنے کے بنیادی ذریعے ہیں؟ اگر معاملہ محض حیاتیاتی ہے تو پیشہ غیر اہم ہے اور اگر پیشہ اہم ہے تو مسئلہ حیاتیاتی کیسے ہوسکتا ہے؟ بظاہر دونوں میں تضاد ہے۔ بباطن ان دونوں باتوں کا تعلق، ثقافتی معنی سے ہے۔ جس میں بعض پیشے رزیلوں سے خاص ہو گئے اور انھیں اس نسل سے منسوب کر دیا گیا ہے۔ ثقافتی معنی میں کم از کم ایسا ہی ہے۔ یاد رہے کہ خود راشد کا تعلق اشراف سے ہے۔ اس لیے اس کلامیے (Discourse) کو ان کی 'نظر' کا کمال بھی تصور کیا جاسکتا ہے۔ انھیں مغربی تعلیم سے بھی یہی گلہ ہے کہ اس سے اشراف اجلاف کی تقسیم منقلب ہو رہی ہے۔

سرابِ مغرب میں وہ اسی مقدمے کو ثابت کرتے ہیں۔ اپنی بات کی اہمیت بڑھانے کے لیے وہ سماجی تصور کو مذہبی بنا کر پیش کرتے ہیں۔ مغربی تعلیم مذہب مخالف ہے اور سماجی درجہ بندی میں بھی رخنہ اندازیاں کر رہی ہے، اس لیے سماجی درجہ بندی میں ہونے والی تبدیلی مذہب مخالف بھی ہے۔ راشد اس ناول میں ایرانی سیدوں کے ایک گھرانے کا حال لکھتے ہیں، وہ اس گھرانے کی شان ثابت کرنے کے لیے بتاتے ہیں کہ ''میر کلن جیسی آن بان کا آدمی جس کے قدموں پر رئیسوں نے ٹوپیاں ڈال دیں مگر اس نے بیٹی نہ دی۔ نواب نصیر الدولہ بہادر یہ ارمان دل کے دل میں لے گئے کہ ایک سیدانی کا گھونگھٹ اپنے ہاتھ سے اٹھائیں مگر اس نے پورا نہ ہونے دیا۔ خدا کی شان اس غیرت وحمیت کا شخص اور اس کی حقیقی پوتی کا یہ انجام۔'' (۴۹) جس انجام پر خیری متاسف ہیں، وہ یہ ہے: مغربی تعلیم کا نتیجہ یوں نکلتا ہے: ''ہدو برف والے کا لڑکا جو ہر وقت کوٹ پتلون پہنے پھرتا ہے'' وہ میر کلن کی پوتی کو بھگا لے جاتا ہے۔ راشد اس واقعے کے بعد لڑکی کے باپ کو خودکشی کروانے سے پہلے اعترافی خط لکھواتے ہیں جس سے ان کا مقدمہ ثابت ہوتا ہے کہ یہ سب ''تعلیمِ نسواں کے غلط رستوں اور طرزِ جدید کے خبط'' کا کیا ہوا ہے۔ وہ تسلیم کرتا ہے کہ یہ مصیبت اسی خیال نے ڈھائی ''جو اپنے پاک مذہب کو چھوڑ کر دوسری طرف لے گیا۔'' (۵۰) یوں راشد ایک سماجی مسئلے کو مذہبی مسئلہ بنا کر پیش کرتے ہیں۔ انھوں نے تعلیم جدید کے نقصانات نسل کے 'اخلاص' کے مٹنے میں دکھائے ہیں جس سے نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ ان کے نزدیک تہذیبی زندگی کا یہ وہ منطقہ ہے جسے مغربی تعلیم سے بچانے کی سخت ضرورت ہے۔ وہ اس ناول کے حوالے سے مذہبی احکامات کی اپنی تعبیر کو دلائل کے طور پر استعمال کرتے ہیں اور 'ایرانی سیدوں کی آبرو ایک قزاق'' کے ہاتھوں لٹوا کر عملی مثال سے اس نقصان کو ثابت کرتے ہیں جو تعلیمِ جدید سے ہو رہا ہے۔ انھیں

لڑکی کے نہیں شریف زادی کے بھاگنے کا قلق ہے اور جلتی پر تیل کا کام اس امر نے کیا ہے کہ وہ بھاگی بھی ایک اجلاف زادے کے ساتھ ہے۔

جو ہر قدامت کا نصیر مغلانی سے شادی کر کے بساندی بوٹی کا گندا شوربہ بنتا ہے اور اجلاف زادے سے بھاگ کر شادی کر کے سید زادی آبرو گنوا بیٹھتی ہے۔ راشد مذہب کو سماجی درجہ بندی کا سہارا بنا لیتے ہیں، وہ کہیں اس 'مساوات' یا بھائی چارے، کا ذکر نہیں کرتے جو اسی مذہب کے تبلیغ کردہ ہیں جس کا نام لیتے ان کی زبان نہیں تھکتی۔ راشد کا یوں مذہبی مساوات کو پسِ پشت ڈالتے ہوئے، اسے موجود سماجی درجہ بندی کی مضبوطی کے لیے استعمال کرنا ثقافتی معنی کے سبب سے ہے۔ ثقافتی معنی، سماجی زندگی میں عملی صورت کے پیچھے موجود ہوتا ہے۔ وہ لوگوں کی زندگیوں کو بامعنی بناتا ہے، سماجی ڈھانچے کی وضاحت کرتا ہے۔ راشد کا اپنا ثقافتی تجربہ ایک درجہ بند سماج کا تھا، ان کی نظر میں یہ عین 'فطری' ہے۔ مذہب ہو یا تعبیرِ مذہب، دونوں اسی 'فطری' امر کو ثابت کرتے ہیں۔ ان کا ثقافتی فہم جب مذہبی تعبیر کرتا ہے تو اسے اپنے سماج کے مطابق ڈھال لیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ استعماری حکومت کے زیرِ اہتمام نوکریوں میں 'امتحان' کو بنیاد بنانا اور تعلیم کا 'عام' کرنا جب اس ڈھانچے کی ترتیب میں تبدیلیاں لاتا ہے تو وہ ان کے لیے پریشانی کا سبب بن جاتا ہے۔ اس کا راستہ روکنے کے لیے وہ کبھی محاورات کا سہارا لیتے ہیں (اصل سے خطا نہیں، کم اصل سے وفا نہیں) اور کبھی مذہب کی وہ تعبیر پیش کرتے ہیں جو اس ماند پڑتی درجہ بندی کو قائم رکھنے میں معاون ہو۔

نسل کے حیاتیاتی اور پیشہ ورانہ تصور میں بڑے سامنے کے تضادات اور جھول موجود ہیں۔ انھیں برِعظیم کی زندگی، یہاں کی سماجی حالت اور ثقافت کا جزو سمجھنا صائب ہے۔ حیاتیاتی اعتبار سے اگر انسان ایک ہی آدم کی اولاد ہیں تو پھر کس بنیاد پر نسلوں کو ادنیٰ اعلیٰ میں تقسیم کیا جا سکتا ہے؟ اگر ایسا کرنا ہے تو کئی نرالے آدم تخلیق کرنا پڑیں گے۔ اگر نسل کی بنیاد پیشہ ہے تو کسی بھی ذات برادری سے تعلق رکھنے والا کوئی خاص پیشہ اپنا کر اس میں شامل ہو سکتا ہے، یا اس سے خارج ہو سکتا ہے، دونوں صورتوں میں اسے مستقل پیمانہ نہیں بنایا جا سکتا۔

نسل کو شرافت کی بنیاد سمجھنے سے ناول نگار کا اپنے کرداروں کی طرف رویہ بھی جانبدارانہ ہو جاتا ہے۔ ایسے اردو ناول جن میں اشراف، اجلاف دونوں طرح کے کردار ملتے ہیں، ان میں ایک ہی طرح کے فعل سرانجام دینے پر، دو مختلف نسلوں سے تعلق رکھنے والے کرداروں کی تصویر، ان کا انجام اور دونوں کی طرف مصنف کا رویہ مختلف ہوتا ہے۔ مثلاً شریف سے کوئی برا فعل سرزد ہو بھی جائے تو اسے اعلیٰ نسبی کے سبب 'معاف' کیا جا سکتا ہے لیکن وہی کام اگر کوئی ادنیٰ نسل کا کردار کرے تو اسے کیفرِ کردار تک پہنچانا ضروری ہے۔ مصنف ہر دو طرح کے کرداروں کو پیش کرتے ہوئے، اس جانبداری کو چھپانے کی کوشش نہیں کرتا، اس کی نظر میں شاید یہ عین 'فطری' ہے کہ اشراف جرم عن الخطا کے مرتکب

ہوتے ہیں اور اجلاف قصداً گھٹیا فعل سرانجام دیتے ہیں۔ اس جانبداری کی ایک مثال فسانۂ خورشیدی میں سامنے آتی ہے۔ اس ناول میں مرکزی کردار نواب آسماں جاہ، اپنی منگیتر کو دیکھنے کا خواہش مند ہے۔ اس کے سسر کا گھرانہ پردے کا سختی سے پابند ہے، وہ ایک ترکیب نکالتا ہے کہ بھیس بدل کر جائے اور اپنی منگیتر کو جس کے حسن وخوبی کی شہرت اور تصویر نے اسے دیوانہ بنا رکھا ہے، نظر بھر کر دیکھ آئے۔ اس کام کے لیے وہ ایک مالن سے سانٹھ گانٹھ کرتا ہے، جو اسے عورت کا بھیس بدلوا کر اپنی بھتیجی بنا کر خورشیدی کے گھر لے جاتی ہے۔ یوں آسماں جاہ کئی بار خورشیدی کے سامنے عورت کا بھیس بدل کر جاتا ہے۔ اپنے دوست نواب تقی کے سمجھانے پر وہ اس حرکت سے باز آ جاتا ہے اور خود ہی خورشیدی کو خط لکھ کر ساری بات بتا دیتا ہے۔ راز کھلنے پر خورشیدی مالن سے سخت خفا ہوتی ہے۔ اسے گھر سے نکلوا دیتی ہے۔ مصنف نے مالن کے کردار کی تعمیر میں منفی عناصر کا استعمال بھی زیادہ کیا ہے، اس میں لالچ دکھائی ہے۔ نواب آسماں جاہ کی اس ناپسندیدہ حرکت کا ذریعہ بننے پر مالن تو زیرِ عتاب آ جاتی ہے لیکن حرکت کرنے کے باوجود مصنف اور خورشیدی دونوں، نواب کو معاف کر دیتے ہیں۔ مالن سے ایسے عمل کا سرزد ہونا اس کی اجلافی کی دلیل بن جاتا ہے اور نواب کا ایسی حرکت کرنا محبت کے ہاتھوں بے بس ہو جانا ہے، ظاہر ہے محبت میں سب 'جائز' ہے۔ (۵۱)

اس ناول میں آسماں جاہ، مالن کا بھیس بھر کر اپنے دوست نواب تقی کے سامنے آتا ہے۔ وہ اس کا جمال دیکھ کر ریجھ جاتا ہے۔ یہ پسندیدگی اس قدر ترقی کر جاتی ہے کہ اسی ملاقات میں شادی کی خواہش کا اظہار بھی ہو جاتا ہے:

''نواب تقی نے اپنے دل میں سوچا کہ اب جو کچھ ہو، ایسی حسین کوئی دوسری نہیں ملے گی، اس سے بیاہ کر لو اور ذات وات کا کیا یہ سب ڈھکوسلہ ہی ڈھکوسلہ ہے، ؎ اندریں راہ، فلاں ابن فلاں چیزے نیست (۵۲)

مصنف جب ایک اعلیٰ ذات کے شریف مرد کو ایک نچلی ذات کی عورت پر فریفتہ دکھاتا ہے تو اس کے دل سے ذات وات کو ڈھکوسلہ قرار دلواتا ہے۔ یہی ناول ایک 'شریف زادی' کی شادی کے لیے لڑکے کی تلاش میں ذات کی شرافت ایسی شرط دکھا چکا ہے۔ ناول میں وہ مناظر بیان کیے جا چکے ہیں جن میں نواب محتشم الدولہ اور ان کی بیگم اپنے ہونے والے داماد کے سلسلے میں ذات برادری کی تحقیق کو اہمیت دیتے ہیں۔ نواب آسماں جاہ کا خورشیدی کے لیے رشتہ بھی اسی بنیاد پر قبول کیا جاتا ہے کہ اُس کا تعلق شاہی خاندان سے ہے۔ نواب محتشم الدولہ کے سب گھر والے اسی لیے آسماں جاہ کے رشتے پر کوئی اعتراض نہیں کرتے۔ یہاں یہ سوال کیا جا سکتا ہے کہ اگر شریف زادی سے کوئی غیر شریف شادی پر آمادہ ہو تو کیا تب بھی 'ذات وات' کو 'ڈھکوسلہ' کہا جا سکتا ہے یا یہ سہولت صرف تبھی ممکن ہے جب مرد شریف اور عورت اجلاف میں ہو اور ہاں صورت کی اچھی ہو؟

کردار کی نسل اور شرافت، اس کے اوصاف، اسقام اور مصنف کے اس کی طرف 'رویے' کو متعین کرتے ہیں۔

تصورِ کائنات کے مطابق افراد اپنے جوہر نسل سے حاصل کرتے ہیں۔ اس لیے ان کا طرزِ عمل ان کی نسل سے طے ہوتا ہے۔ اس بنیاد پر مصنف کے لیے سہولت ہے کہ وہ اعلیٰ نسب کو معصوم اور ادنیٰ نسبوں کو معصومیت سے ماورا تصور کرے اور دکھائے۔ سرشار کے ناول سیرِ کہسار میں ثنویت واضح طور پر موجود ہے۔ اس ناول کا مرکزی کردار نواب عسکری اپنے دوستوں اور مصاحبوں کے ساتھ تعیش کی زندگی گزارتا ہوا دکھایا گیا ہے۔ وہ اپنی سلیقہ شعار خوبصورت بیگم کو چھوڑ کر منہارنوں کے پیچھے وقت اور پیسہ برباد کرتا ہے۔ منہارنوں کے ناز نخرے اٹھاتا ہے، فرمائشیں پوری کرتا ہے، ان کی خواہش پر پہاڑوں کی سیر کو جاتا ہے۔ لیکن منہارنیں اس تک محدود نہیں رہتیں اور قمرن جس پر وہ بری طرح عاشق ہے، کسی اور کے ساتھ بھاگ جاتی ہے۔ اس طرح ناول کے آخر میں وہ پھرتی پھراتی فضلے برف والے کے ہاتھوں تباہ و برباد ہو کر واپس آتی ہے تو نواب اپنی خلقی 'شرافت' کا مظاہرہ کرتے ہیں، اس کا علاج کراتے ہیں مگر وہ جاں بر نہیں ہو پاتی۔ یہاں نواب عسکری بھی عیاشی کرتا ہے لیکن پھر بھی سرشار اسے ایک مثبت کردار کے روپ میں ہی دکھاتے ہیں۔ دوسری طرف اجلاف خاتون عیاشی کے جرم میں معاف نہیں کی جا سکتی۔ سرشار اس کی منفیت ابھارتے ہیں اور اس کا عبرت ناک انجام دکھاتے ہیں۔ دونوں کردار اپنی نسل کی بنا پر ایک ہی جیسی زندگی گزارنے کے باوجود مختلف طرح کے انجام کے سزاوار ہیں۔ دونوں کو ان کی نسل (اور صنف [Gender] بھی) دو مختلف طرح کے نتائج تک لے جاتی ہے۔ اگر قمرن کا گناہ ہرجائی پن تھا تو نواب عسکری بھی محبت میں توحید کے قائل نہ تھے۔

شریف اور رزیل نسل کے فرق کو اس ناول میں ایک اور طرح سے بھی ابھارا گیا ہے۔ اس ناول میں نواب عسکری مسلسل اپنی بیوی کو نظر انداز کرتے ہیں۔ ان کا ایک رشتے دار ان کی بیگم پر دست درازی کی کوشش کرتا ہے، اس موقع پر بیگم ایک چھری سے اسے زخمی کر دیتی ہے، اس سارے منظر کو گھر کی نوکرانی دروازے کی آڑ سے دیکھ رہی تھی، وہ بیگم کے اس عمل پر اس کی تعریف کرتی ہے کہ شوہر کی بیوفائی کے باوجود شریف بیوی نے 'عصمت' کو جانے نہیں دیا، اس کے مقابلے میں قمرن ہے جو نواب کے التفات میں کمی کو کسی صورت برداشت نہیں کرتی۔ (۵۲)

سرشار کے ہی ایک اور ناول جامِ سرشار میں کچھ اسی نوعیت کی ثنویت ابھرتی ہے۔ نواب اپنی خوبرو بیگم کو چھوڑ کر ایک ملازمہ کے عشق میں گرفتار ہو جاتے ہیں اور اس سے بھی شادی کر لیتے ہیں، رہنے کے لیے الگ گھر اور ملازمائیں دیتے ہیں۔ لیکن اپنی نوابی عادتوں کے سبب اور عورتوں سے بھی عشق لڑاتے ہیں۔ جب اس کی بھنک ان کی اجلاف بیوی کو ملتی ہے تو وہ کھلے بندوں اظہار کرتی ہے کہ ''میں کسی امیر کی لڑکی تو ہوں نہیں۔ مجھے ڈر کا ہے کا پڑا ہے۔'' اپنے اس عزم کو عملی صورت دیتے ہوئے 'چوک' میں کمرہ کرائے پر لے کر رہنے لگتی ہے۔ نواب کی غیرت جاگ جاتی ہے اور وہ اسے قتل کر دیتے ہیں۔ پھر پھانسی کے خوف سے خودکشی کر لیتے ہیں۔ (۵۳) سرشار یہاں بھی نواب کی اشراف

بیگم کو صابر، شاکر اور شریف ثقافت کی اقدار سے متصف دکھاتے ہیں جبکہ اجلاف زادی ان خوبیوں سے عاری ہے۔ یہاں نسل ہی کردار کے اوصاف کا تعین کر رہی ہے۔ شریف ثقافت کے ان نمونوں سے یہ بھی برآمد ہوتا ہے کہ مختلف عورتوں سے پینگیں بڑھانا، مردوں کے لیے عیب نہیں ہے بلکہ اسے 'نوابی شان' تصور کیا جاسکتا ہے۔ جبکہ خواتین اگر ایسی کوئی حرکت کریں گی تو انھیں 'شریف زادی' کے درجے پر نہیں رکھا جاسکتا۔

ان ناولوں میں کرداروں کی ذاتی خوبیاں جو بھی ہوں، ان کو کل صورت دینے اور اجتماعی تصور شخصیت ابھارنے والا مظہر نسل ہے۔ نسل یہاں وہ وصف ہے جو مختلف کرداروں کے اعمال کی تعبیر کرنے اور انھیں فہم کے دائرے میں لانے کا سبب بن گیا ہے۔ کردار جو بھی کرے، اسے سمجھنے کے لیے نسل ایک زاویہ فراہم کر رہی ہے۔ یہ زاویہ صرف کرداروں کے اعمال کی تعبیر ہی نہیں کر رہا، ان کے افعال کو راہ بھی دکھا رہا ہے۔

نسل کا تصور علمی اور تاریخی بنیادوں پر غلط ثابت ہو چکا ہے۔ خود برعظیم میں کبیر اور شاہ حسین کی (شعری، تخلیقی، صوفیانہ) عظمت کا عوام وخواص کی سطح پر اعتراف اس بات کا ثبوت ہے کہ فرد کی ذات سے زیادہ اہم اس کا کام ہے۔ ثقافتی اور انسانی صلاحیتوں کا نسلیاتی یا ارثیاتی (Heredity) ہونا تاریخی اور حیاتیاتی اعتبار سے ثابت نہیں ہوتا۔ معاصر علمی دنیا میں یہ تصور پہلے پہل یورپیوں نے پھیلایا جس سے انھیں پوری دنیا میں دیگر انسانی آبادیوں پر اپنی نسلی برتری ثابت کر کے کالونیاں بنانے کا اخلاقی جواز ملا، حالانکہ جاپان کی ترقی ظاہر کرتی ہے کہ ترقی کا تعلق نسل سے زیادہ حالات، اجتماعی رویوں اور ثقافتی عوامل سے ہے، یہی وصف قوموں کی زندگی میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔(۵۵)

اردو دنیا کے سماج میں نسل کا تصور یورپیوں سے براہِ راست متاثر نہیں ہوا۔ یہاں نسل کی بنیاد پر فرد کی پہچان قدیم سے ہی چلی آ رہی ہے۔ استعماری دور میں البتہ اتنا ضرور ہوا کہ نسل کے تصور میں تنوع کو نظر انداز کر کے پورے برعظیم میں ایک ہی درجہ بندی کو یکساں تصور کر لیا گیا۔ سری نواس کی عملی تحقیق نے دکھایا ہے کہ برعظیم کے تمام علاقوں میں نسلی بنیادوں پر درجہ بندی (Hierarchy) متنوع صورتوں کی حامل تھی۔ اس بات کی وضاحت کے لیے اس نے غالب ذات (Dominent Caste) کا تصور پیش کیا۔ اس نے دکھایا کہ ہندوؤں کے بارے جو عمومی تاثر ہے کہ درجہ بندی ہر جگہ برہمن، کھتری، ویش اور شودر پر مبنی ہے، ایسا نہیں ہے۔ جس علاقے میں جس ذات کے لوگوں کی تعداد زیادہ ہو اور انھیں معاشی اور افرادی قوت حاصل ہو، وہاں انھی کی حیثیت غالب ذات ہوگی۔ چاہے ان کا تعلق ویدوں کے دیئے گئے مرتبے کی رو سے کسی نچلے درجے سے ہی کیوں نہ ہو۔(۵۶)

شریف کے تصور کا ناول میں اس تواتر اور کثرت سے آنا، اس سبب سے بھی ہو سکتا ہے کہ اردو ناول لکھنے والے بیشتر اسی سماجی قماش سے تعلق رکھتے تھے، نذیر احمد، سرشار، حالی، رسوا، شرر، رشید النسا، شاد عظیم آبادی، طبیب،

سرفراز عزمی، مرزا محمد سعید، محمدی بیگم، نواب افضل الدین احمد، مرزا عباس حسین ہوش، منشی احمد حسین، فخر النسا نادر جہاں اور راشد الخیری، ان میں کوئی بھی اجلاف سے نہیں ہے۔(۵۷) ناول معنی کی پیدائش کا ایک اہم آلہ ہے اور اس میں لکھتے ہوئے، مصنف کی اپنی آواز اور نقطہ نظر وضاحت سے جھلک دکھا سکتے ہیں۔ خاص طور پہ ایسے تصور کائنات میں جہاں ہر شے تقدیر کی پابند ہے اور اس کی بے بسی میں ہی خدا کی مقتدرت مضمر ہو، اس صورت حال میں مصنف کی آواز کا مکبر (Loud) انداز میں سامنے آنا حیرت کی بات نہیں۔ یہاں مصنف کو وہی حیثیت حاصل ہے جو قادر مطلق کو ہے۔ قدرت دکھانے کے لیے کرداروں کو اپنا پابند رکھنا اس تصور کائنات کے مظاہر ہیں۔ اس صورت میں جب قریب قریب تمام ناول نگار ایک ہی سماجی منطقے (Social Milieu) سے تعلق رکھتے ہیں تو ناولانہ حقیقت نگاری میں اس سماجی طبقے کے مسائل اور ان کی نظر سے دنیا کو دکھانے کے رجحان پر حیرت نہیں ہوتی۔

ناول نگار کا ثقافتی سرمایہ (Cultural Capital) اس کے سماجی ماحول (Habitus) سے تشکیل پاتا ہے۔ بوردیو (Bourdieu) نے یہ اصطلاحات فرانسیسی نظامِ تعلیم میں پائے جانے والے سماجی اور معاشی افتراقات کے ثقافتی زندگی پر اثرات کا مطالعہ کرنے کے لیے بنائی تھیں۔ ثقافتی سرمایہ وہ ذوق، پسند ناپسند اور زندگی پر نظر کرنے کا زاویہ ہے جسے فرد اپنے ماحول میں رہتے ہوئے اکٹھا کرتا ہے۔ بوردیو نے خاص طور پر بچپن کے دوران گھر میں موجود ثقافتی فن پاروں (Cultural Artifacts) جیسے موسیقی کے آلات، ریکارڈ، مصوری کے نمونوں اور ادب پاروں کا فرد کے ذوق اور پسند کی بناوٹ میں کردار کو اجاگر کیا، اس کے علاوہ سکول کی تربیت کا بھی اس میں خصوصی کردار دکھایا۔ اس کی تحقیق جدید ترین ملکوں کے سماجوں اور ان کے مختلف طبقات کے ذوق میں پائے جانے والے امتیازات کو سمجھنے کے لیے اہم ہے۔(۵۸) موجودہ مطالعے کے لیے ان تصورات کو اس طرح استعمال کیا جا سکتا ہے کہ ناول نگار نے جس ماحول (Habitus) میں آنکھ کھولی، پرورش پائی، وہ اس کے اقداری نظام، فرد کو آنکنے اور سمجھنے کے طریقوں، انسانوں کو مختلف طبقات میں بانٹنے اور ان سے مخصوص خصوصیات کے انتساب کو متعین کر رہا ہے۔ اسی لیے ان ناولوں میں کردار عموماً دو طبقوں اشراف اور اجلاف میں منقسم دکھائی دیتے ہیں۔ ناول نگار کردار کے اوصاف بتانے سے پیش تر اس کے سماجی تعرز کے بارے بتانا ضروری خیال کرتا ہے۔ اوپر دکھایا جا چکا ہے کہ دور دراز کے خطوں اور زمانوں سے تعلق رکھنے والے کرداروں کو تصور کرتے ہوئے بھی ناول نگار انھیں اپنے ثقافتی پیمانوں میں رہ کر سوچتا ہے اور اپنے مرکزی کرداروں کے انتخاب میں اجلاف کو اعتنا کے قابل نہیں سمجھتا۔ اس پہلو کی مزید وضاحت پانچویں باب میں ملاحظہ ہو۔ شریف اگرچہ ایک نسلی تصور ہے تاہم اس پر معاش اور سماجی مقام ہر دو اثر انداز ہوتے ہیں۔ معاش اس طرح کہ شریف بھلے ہی سید ہو، اگر وہ معاشی طور پر کمزور ہے تو معاشی طور پر مستحکم دیگر اشراف اس کے ساتھ تعلق قائم کرنے

میں ہچکچائیں گے۔ کمزور معاشی صورتِ حال کے سبب، شریف ہونے کے باوصف، ایسے کردار کو 'اشراف' میں بار ملنا مشکل ہے۔ ایسے بار یا اعتراف کا ایک نشان شادی ہے۔ شریف ثقافت میں یہ اہم ہے کہ کون کس سے ساتھ شادی کر سکتا ہے۔ شادی محض دو افراد یا خاندانوں کا ملن نہیں، سماجی استحکام اور قبولیت (Acceptance) حاصل کرنے کا ذریعہ بھی ہے۔ ایک کمزور معاشی صورتِ حال کے حامل کردار کے لیے امیر شریف کے گھر شادی تبھی ممکن ہے جب اس نے اپنے ثقافتی سرمائے میں چند دیگر خواص کو جمع کر لیا ہو۔ بنیادی معیار تو نسل ہی رہے گا لیکن معاش کی وجہ سے سامنے آنے والی رکاوٹ کو دیگر ذرائع سے عبور کیا جا سکتا ہے۔ انیسویں صدی کے آخری عشروں اور بیسوی صدی کے پہلے نصف میں ایسا ہی ایک ذریعہ تعلیم تھا۔ سرفراز حسین دہلوی کے ناول انجامِ عیش کا اہم کردار ظہیر تعلیم کی مدد سے سماجی درجہ بندی میں صعودی حرکت (Ascending Mobility) کے ذریعے شریف کا اعلیٰ درجہ حاصل کرنے کی مثال ہے۔ اس کا خاندان ''دہلی کا پرانا شریف خاندان غدر میں مٹ گیا تھا۔'' اس کے والد ''نصیر الدین تھوڑی بہت اردو فارسی پڑھ کر دس روپے کے ہیڈ ہو گئے اور سال ہا سال کی محنت و دیانت اور حکام کی اطاعت کے بعد اب کوتوال ہو گئے تھے۔'' ''وہ کثیر الاولاد تھے لیکن ''زمانہ کا رنگ دیکھ کر اور اپنے اوپر جبر کر کے بڑے لڑکے [ظہیر] کو انٹرنس کے بعد علی گڑھ بھیج دیا تھا۔''(۵۹) تعلیم نے ظہیر کو تحصیل داری دلوا دی جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ برادری کی ایک امیر زادی سکندر سلطان سے اس کی شادی ہو گئی۔ شادی ہونے میں ظہیر کی ملازمت اور تعلیم ہی کا کردار نہ تھا، سکندر سلطان کا طلاقن ہونا اور طلاق کے بعد ہسٹریا کے دورے پڑنا اہم ثابت ہوا۔ اس کا باپ تو شریف ثقافت کے مطابق بیٹی کو گھر 'بٹھانے' کا مدعی تھا لیکن اُس کی بیماری نے یہ مہلت نہ دی۔ سکندر سلطان نے ظہیر کی چھوٹی بہن عصمت خاتون کی شادی ''اپنے کنبہ کے ایک لائق لڑکے جو ایف اے میں پڑھتا تھا، چٹ منگنی پٹ بیاہ کے طور پر بڑی خوش اسلوبی سے کرادی۔''(۶۰) تعلیم اور تحصیلداری نے ظہیر کے لیے اعلیٰ شریف خاندان میں شادی کی راہ ہموار کی اور اس کی بہن کا ناتا بھی اشراف سے جڑ گیا۔ یوں غدر میں برباد ہوئے شریف گھرانے کو ایک بار پھر پرانا سماجی مرتبہ حاصل ہو گیا۔ یہ صعودی ترقی ظاہر کرتی ہے کہ اگر کردار نسلاً شریف ہو تو سماجی اور معاشی کمتری کے باوجود اعلیٰ اشراف کے مدارج طے کرنا ممکن ہے۔

اس صورتِ حال کی ایک اور مثال سرشار کے ناول پی کہاں میں ملتی ہے۔ اس ناول میں 'شریف' ثقافت کو لاحق 'خطرات' بھی سامنے لائے گئے ہیں۔ مرکزی کردار نور جہاں، اپنے داروغہ کے لڑکے پر عاشق ہو گئی، اس کا سبب مکتب کی مخلوط تعلیم تھی۔ بچپن میں دونوں ایک ہی مکتب میں پڑھتے تھے جہاں انھیں میل جول کا موقع ملا۔ مکتب یہاں ایک ایسے ادارے کے طور پر سامنے آتا ہے جس سے پرانے نظام میں رخنہ اندازی کا اندیشہ ہے۔ نور جہاں کی ماں کو

جب بیٹی کے ان معاملات کی خبر ملتی ہے تو وہ تبصرہ کرتی ہے کہ استانی کا گھر پر پڑھانے آنا زیادہ بہتر تھا۔ شریف ثقافت کو برقرار رکھنا ہے تو لڑکیوں کو علیحدہ گھر پر تعلیم دینا ضروری ہے۔ راز افشا ہونے پر داروغہ اور اس لڑکے کی چھٹی کروادی جاتی ہے۔ جب نور جہاں اپنے ہم مکتب سے جدا ہوتی ہے تو اس میں جنون کے آثار ظاہر ہونا شروع ہوتے ہیں۔ گھر والے داروغہ کے بیٹے سے اپنی لڑکی کی شادی کرنے پر آمادہ نہیں تاہم جب جنون ترقی کرتا ہے تو نور جہاں کی ماں کہتی ہے کہ اس لڑکے کو ڈھونڈ لاؤ:

> ''وہ داروغہ تو شریف زادہ ہے۔ حسب نسب سے درست ہے۔ بارہے کا سید۔ آل رسول[...] کوئی جولاہا یا کنجڑا نہیں[...] اللہ کا دیا، سوکھی روٹی کا ٹکڑا، میکے سسرال دنوں میں بافراغت ہے۔ اور دس کو دے کر کھائیں۔''(۲۱)

یہاں دو پہلو قابل غور ہیں۔ ایک تو شریف کا نسل کی بنیاد پر ہونا، دوسرا معاشی امتیاز کی بنا پر اشراف میں سماجی مقام و مرتبے کا تفاوت ہوتا۔ دونوں مثالیں غیر معمولی نوعیت کی ہیں۔ ایک میں لڑکی طلاقن ہے تو اپنے سے کمزور سماجی مقام اور معاشی حیثیت کے لڑکے سے بیاہ دی جاتی ہے، دوسری میں لڑکی کا جنون والدین کو مجبور کرتا ہے کہ وہ کم رتبہ شریف سے اپنی لڑکی بیاہ دیں۔ لیکن ایک بات دونوں میں مشترک ہے۔ معاشی اور سماجی امتیاز کے باوجود دونوں لڑکے نسلاً اشراف میں سے ہیں۔ جس سے نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ تعلیم یا جذباتی ضرورت بھی تب سماجی تحرک کا ذریعہ بن سکتی ہے جب شریف ہونے کی نسلی بنیاد موجود ہو، بصورت دیگر سماجی تحرک اور قبولیت مشکل سے ہی حاصل ہوتے ہیں۔

اب ہم 'شریف' سے وابستہ اقدار کی چند مثالوں کا جائزہ لیں گے جن سے اندازہ ہوگا کہ یہ تصور نسلی امتیاز کے ساتھ معاشرتی اقدار کا ایک پورا نظام اپنے اندر سموئے ہوئے ہے۔ اردو ناول میں شریف سے جڑی اقدار کبھی کردار سے 'توقع' کی صورت میں سامنے آتی ہیں اور کبھی اس کے طرزِ عمل میں اجاگر ہوتی ہیں، کبھی یہ کسی کردار کے طرزِ عمل کو حدود کے اندر لانے کا سبب بنتی ہیں اور کبھی ان مثالیوں (Ideals) کی صورت میں ظاہر ہوتی ہیں جو شریف ثقافت کا مدعا ہیں۔ آیئے ان سب باتوں کی وضاحت عملی مثالوں کے تجزیے سے کرتے ہیں۔

خواتین سے شریف ثقافت کا تقاضا فرماں برادری، ظلم پر صبر، زیادتی پر بردباری اور حق تلفی پر برداشت کے مظاہرے کا ہے۔ ایسا رویہ خصوصاً شوہر کے باب میں مقصود ہے۔ جس طرح خدا کے کسی عمل پر شکایت کرنا حکم عدولی کا سبب ہو سکتا ہے، اسی طرح شوہر کے کسی رویے پر عدم اطمینانی، شریف ثقافت کے دائرے سے باہر لے جا سکتی ہے۔ راشد الخیری کے ناولوں کی خواتین کردار ایسے ہی 'صمم، بکم، عمی' طرزِ عمل کا مظاہرہ کر کے اپنی شرافت ثابت کرتی ہیں۔ شبِ زندگی کی مرکزی کردار نسیمہ اپنی شرافت کا ثبوت دینے کے لیے جو اقدار اور اوصاف گنواتی ہے، وہ نیچے دیے گئے اقتباس میں مذکور ہیں۔ نسیمہ کو اولاد کی موت کا غم اٹھانا پڑا ہے۔ وہ اس نازک موقعے پر صبر، برداشت، خدا کے شکر

اور راضی بہ رضا ہونے کی کوشش کرتی ہے۔ اس نے شوہر کے بارے میکے والوں کو خط میں لکھا:

"رہا اُن کا معاملہ، وہ میرے سرتاج ہیں، میری اُن کی برابری کیا اور لڑائی کیوں؛ وہ مرد، میں عورت؛ وہ حاکم، میں محکوم؛ وہ شوہر، میں بیوی؛ وہ آقا، میں کنیز۔ مطمئن رہیے، ماں کے دودھ، آپ کی گود پر حرف نہ آئے گا۔ میری انسانیت اور آپ کی تربیت بدنام نہ ہوگی۔ گڑ جاؤں گی، مر جاؤں گی، زمین کا پیوند ہو جاؤں گی مگر سادات کے خون اور باپ کی آن میں فرق نہ آنے دوں گی۔ [...] قسیم جان کا مالک ہے اور سر کا تاج ہے، اس کا غصہ، رحم؛ اس کا ستم، کرم؛ اس کا عتاب، ثواب اور اس کی اذیت، شفقت ہے۔ نفرت کے قابل ہوں، درست؛ غصہ کے لائق ہوں، جائز مگر عنایت کا نشان نفرت میں اور محبت کی جھلک غصہ میں موجود ہے۔" (۶۲)

یہ نسبتاً طویل اقتباس ایک خاتون، سیدزادی، سے بطور بیوی ان مطالبات اور طرزِ عمل کا بھی کھاتہ ہے جو شریف تہذیب کو اس سے مطلوب ہے۔ اس اقتباس کی نسائی قرأت (Feminist Reading) اگلے باب میں، فی الحال تو یہ دکھانا ہے کہ شرافت کا تصور اپنے اندر کیسے وہ اقدار سمیٹے ہوئے ہے جن کی توقع بطور بیوی عورت سے کی جا رہی ہے۔

محمد علی طبیب کے تاریخی ناول عبرت کے مرکزی کردار جان اور ہنوریا پہلے باب میں اتفاقاً ملتے ہیں۔ جان ہنوریا کو عرب بدوؤں سے چھڑاتا ہے۔ ہنوریا شہزادی ہے لیکن اپنی شناخت چھپاتی ہے اور جان کے استفسار پر خود کو تاجر زادی ظاہر کرتی ہے۔ طبیب دکھاتے ہیں کہ ہنوریا کو اسی بات کا دھڑکا لگا رہتا ہے کہ اگر جان پر اس کی اصلیت ظاہر ہو گئی اور اسے ہنوریا کے فریب کی خبر مل گئی تو وہ کیا سوچے گا۔ طبیب اسے پریشانی کے عالم میں خود کلامی کرتے دکھاتے ہیں۔ وہ خود سے کہتی ہے "اپنے ایسے محسن کے ساتھ جس نے تیری جان کے بچانے میں اپنی جان کی بھی پروا نہ کی، ایسے مکر اور فریب کی باتیں کرنا تو شاید دنیا میں وہ ادنیٰ سا شخص بھی کبھی پسند نہ کرے جس کی نسل میں شرافت کا کچھ بھی اثر ہوگا۔" (۶۳) وہ اسی خود کلامی میں اپنے لیے شریف شہزادی کی ترکیب استعمال کرتی ہے اور اختتام اس جملے پر کرتی ہے: "واقعی شریف انسانوں کے لیے اس سے زیادہ رنج دہ اور کیا صدمہ ہوگا کہ وہ اسی شخص کو فریب دے جس کا وہ ممنونِ منت ہو چکا ہے۔" (۶۴)

یہاں ہنوریا کی پریشانی یہ ہے کہ کوئی شریف دغا کو پسند نہیں کرتا۔ اسے اس بات کا قلق تو ہے کہ اس نے اپنے محسن سے فریب کیا لیکن زیادہ پشیمانی کی وجہ شریف نظامِ اقدار پر پورا نہ اترنا ہے۔ جان ایک شریف آدمی ہے اس لیے وہ ایسے فریب کو ناپسند کرے گا اور ہنوریا کو ایک شریف شہزادی ہوتے ہوئے ایسا کرنا زیبا نہ تھا۔

طبیب نے اس ناول کے ذریعے بادشاہوں اور امرا کے اس رجحان کو دکھایا ہے جس میں وہ جائیداد کو بٹوارے سے بچانے کے لیے اپنی لڑکیوں کی شادی نہیں کرتے۔ ہنوریا کی ماں اور بھائی طرح طرح سے کوشش کرتے ہیں کہ ہنوریا کی شادی کسی طور نہ ہو۔ اس مقصد کے لیے وہ اسے بدنام کرنے کی کوشش بھی کرتے ہیں۔ لیکن طبیب اپنے

راوی کے ذریعے آگاہ کرتے ہیں کہ ہنوریا کی عصمت اور پاک بازی کا سکہ پورے روم پر بیٹھا ہوا تھا۔ شریف عورت کی عصمت اس نظام میں اہم ترین قدر ہے۔ راوی کے بیان سے اندازہ ہوتا ہے کہ محض باعصمت ہونا ناکافی ہے۔ جب تک شہر اور ملک بھر کے لوگوں پر باعصمت اور پاکباز ہونے کا سکہ نہ بیٹھ جائے، بات نہیں بنتی۔ (۶۵)

کچھ اسی نوعیت کا موقف شرر کے فردوسِ بریں (۱۸۹۹ء) میں نظر آتا ہے۔ بھائی کی قبر پر فاتحہ پڑھنے کے بعد زمرد موت کی آرزو کرتی ہے اور حسین کو تاکید کرتی ہے کہ ''تم گھر جاؤ اور وہاں عزیزوں اور شہر کے دیگر شرفا کے نزدیک جو بے عزتی ہوئی ہے اس کو دور کرو۔'' زمرد حسین کے ساتھ بھاگ کر آئی ہے، اب اسے پشیمانی ہے کہ اس کی عصمت کے بارے خاندان والے کیا سوچتے ہوں گے۔ اسے جتنی فکر عزیزوں کی ہے اسی قدر خیال 'شرفائے شہر' کا بھی ہے۔ یہاں بھی باعصمت ہونے کے ساتھ ساتھ سماج کے شرفا میں اس کی قبولیت اور اعتراف ضروری ہے۔ اس لیے تاکید کرتی ہے کہ ''میری خبرِ مرگ کے ساتھ جا کے بتا دو کہ میں نے کیوں اور کہاں جان دی ہے اور مرتے وقت تک ایسی ہی پاک دامن تھی، (گلے میں باہیں ڈال کر) حسین میری آرزو ہے کہ تم زندہ رہو اور میرے دامن سے بدنامی کا دھبا دھوؤ۔'' (۶۶)

عورت کے ساتھ عفت کی بنیادی شرط تو ہے ہی، اُس کے لیے خاندان کے ساتھ شہر کے شرفا پر اپنی پاک دامنی ثابت کرنا بھی اہم ہے۔ سو پاک دامن ہونے کے ساتھ ساتھ اس کی شرفا میں شہرت اور قبولیت ہونا بھی ضروری ہے۔ شریف ثقافت میں عصمت اور اس کے طبقائے شرفا میں اعتراف (Acknowledgement) دونوں لازم و ملزوم ہیں۔ جنگل میں مور کے ناچ اور گھر میں عصمت کی خالی خولی کوئی وقعت نہیں، اس کا وقیع ہونا، شرفا کی تسلیم (Consent) سے مشروط ہے۔ یہ شرط عصمت کے سماجی قدر ہونے کا ثبوت ہے۔

عصمت اور پاک بازی ایسے اوصاف معاشرتی اور تاریخی، دونوں طرح کے ناولوں میں شریف خواتین کے لیے اہم معیار بن کر سامنے آتے ہیں۔ جان اپنی محبوبہ ہنوریا سے عصمت کا متمنی ہے، اسے ایک مقام پر ہنوریا سے بدگمانی ہو جاتی ہے۔ اس کا سبب یہی ایک بات ہے کہ ہنوریا کی کسی مرد سے ملوث ہونے کی خبریں سارے میں پھیل جاتی ہیں۔ ہنوریا سے شدید محبت کے باوجود ایسی خبریں جان کے دل پر اثر کرتی ہیں۔ اسی طرح ناول کے اختتام پر جب ان کی شادی ہزار رکاوٹوں کو عبور کر کے آخرِ کار انجام پا ہی جاتی ہے تو جان، ہنوریا کی تعریف میں اس کی ''عفت اور عصمت'' کو معیار بناتا ہے۔ (۶۷)

شرر کے معاشرتی ناول دل چسپ میں بھی 'عصمت' ہی اہم ترین موتف بن کر سامنے آتی ہے۔ ناول کا ہیرو فرخ اپنی محبوبہ کی ایک جھلک دیکھ کر ہوش و حواس کھو بیٹھتا ہے اور سودائی ہو کر گھر چھوڑ دیتا ہے۔ اس کا سوتیلا بھائی

مہدی یہ آثار جنوں دیکھ کر اس کی ملاقات کروانے کی ہامی بھرتا ہے، اسے بتائے بغیر اسی گھر میں جس کی کھڑکی پر فرخ کو معشوقہ کا چہرہ نظر آیا تھا، ایک خاتون سے معشوقہ کے بہانے اس کی ملاقات کروانے کا انتظام کرتا ہے۔ فرخ اس ملاقات میں تذبذب کا شکار نظر آتا ہے۔ اس کے دل میں دبدھا ہے کہ اس کی معشوقہ تو پاک دامن ہے اگر وہ مہدی کے کہنے پر فرخ کے سامنے آتی ہے تو وہ اس کی معشوقہ نہیں ہو سکتی۔ فرخ کے لیے صورت سے زیادہ اہم سیرت ہے، عصمت اتنی نازک ہے کہ سامنے آنے پر بھی چکنا چور ہو سکتی ہے۔ نامحرم کا سامنا کرنا، عصمت کو داغ دار کر سکتا ہے۔

فرخ نے اپنی محبوبہ کی صرف ایک جھلک دیکھی ہے، اتفاقاً راہ چلتے، اس کی نظر ایک مکان کی کھلی کھڑکی میں ایک نو عمر لڑکی پر جا پڑتی ہے۔ دل چسپ امر یہ ہے کہ اس اچٹتی سی، اچانک راہ چلتی نظر میں اسے کئی باتیں اس لڑکی کے حوالے سے معلوم ہو جاتی ہیں۔ اس کے بعد فرخ کی زبان اور سوچوں میں انھی باتوں کا ذکر رہتا ہے۔ کم سن ہونا، کنواری ہونا اور سب سے بڑھ کر باعصمت ہونا۔ شرر اگر فرخ کی نگاہ سے کم سنی اور خوبصورتی دکھا دیتے تو تشابہ کی ضرورت پوری ہو جاتی، وہ ایک ہی نگاہ میں پاک بازی، عصمت، شرافت اور کنوارپنا سب دکھا گئے ہیں۔ اس سے نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ خوبصورتی فرخ نے دیکھی، پاک دامنی شرر نے دکھائی ہے۔ 'باعفت' شرر کی لفظیات میں اہم ترین ہے اور ان کی خواہش پر فرخ نے بولا ہے۔ اس یک نگہی ملاقات کو جتنی بار فرخ نے دہرایا، شرر نے اس کے منھ سے یا اس کے دل میں یہ الفاظ اور تراکیب دہرائے: کم سن، کنواری، پری وش، پاک نگاہ، پیاری صورت، عفیفہ، شریف، پاک دامن، پیاری معشوقہ، باعفت معشوقہ، پیاری شکل، بھولی صورت، حیادار۔ یہ لفظ اور تراکیب تین صفحات کے اندر اندر بیان کیے گئے ہیں۔ اگر ان سب کو دو لفظوں میں مختصراً بیان کرنا ہو تو حسن اور عصمت کے ذریعے کر سکتے ہیں۔ یہی دو خوبیاں ہیں جنھیں فرخ زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ ناول کے اگلے ۱۰ صفحات میں جب بھی فرخ اپنی معشوقہ کے بارے گفتگو کرتا ہے یا اسے یاد کرتا ہے تو یہ دو وصف اس کے بیان میں ضرور شامل ہوتے ہیں۔(۶۸) اس ناول کے دوسرے حصے میں مختلف صفحات پر کم از کم دس بار 'عصمت' کا تذکرہ نکلا ہے، فرخ کی یاد میں اس کی معشوقہ کا دیکھا ہوا چہرہ تو جھلک نہیں دکھاتا، اس کی پاک دامنی ضرور ورد زبان ہو گئی ہے۔ یہ قدر اتنی اہمیت اختیار کر جاتی ہے کہ محبوبہ کا چہرہ خیال میں آنے سے گریز کرتا ہے۔ فرخ اُس کے خواب میں نہ آنے کی وجہ یہی بیان کرتا ہے "اتنی دیر سویا کیا وہ خواب میں بھی نہیں آئی۔ ہائے اس کی پاک دامنی اب اسے اجازت نہ دے گی۔" خواب کے بعد خیال میں آنے پر بھی پابندی لگ گئی فرخ" کے ذہن میں تھا کہ میری پاک دامن معشوقہ کا خیال بھی مجھ سے نامحرم کے دل میں نہ آئے گا۔" اسے مہدی کی بھی اسی بات پر غصہ آتا ہے "اس نے میری باعصمت معشوقہ کی پاک باز نگاہ کی توہین کی [...] میری معشوقہ کی نظر بازی اور اس کی ادائیں بڑی پاک بازی کے ساتھ ہیں۔ وہ اس بے حیا فاحشہ کی طرح ایسی بے حجابی میں کبھی نہ چلی

آتی۔"(۶۹) وہ عشق جو ایک نظر معشوقہ کی صورت دیکھ لینے سے شروع ہوا، جس میں ایک نگاہ سے ہوش جاتا رہا، اس کا سارا ارتکاز بعد میں پاک بازی پر رہا۔ فرخ کو وہ خوبصورت 'نازنین' جس سے مہدی نے ملوایا، محض اس لیے بری لگی کہ وہ بے حجابانہ اس کے سامنے آ گئی۔ فرخ جب بھی اپنی محبوبہ کو یاد کرتا ہے تو اس کی پاک دامنی ہی اس کی یاد میں آتی ہے۔ اس کا بار بار تذکرہ دکھاتا ہے کہ فرخ اور ظاہر ہے شرر کے ہاں، اس قدر کی بنیادی اہمیت ہے۔ شریف خاتون کا اہم وصف 'عصمت' ہے۔ یہ ایسی صفت ہے جو شرر کی تاریخی ناولوں میں اہم ترین مولف (Motif) بن کر ابھرتی ہے۔

'عصمت' کی اہمیت عباس حسین ہوش کے ناول ربط ضبط میں بھی ظاہر ہوتی ہے۔ یہاں ایک ایسی عورت کا قصہ بیان میں آتا ہے جو غدر کی افراتفری میں سلطان عالی کے ملازم خاص مراد کو مل جاتی ہے، دونوں کی جان پہچان ہو جاتی ہے، اسی افراتفری میں اسے سوتے میں کوئی آدمی اٹھا لے جاتا ہے۔ اب حسینہ نامی اس عورت کو اپنی جان کے لالے پڑے۔ اس خوف کے عالم میں بھی اس کو فکر اس بات کی ہے کہ جب مراد اسے کوٹھڑی میں نہ پائے گا تو کیا سوچے گا۔ ہو سکتا ہے وہ خیال کرے کہ حسینہ خود اس مردوے کے ساتھ آئی ہے۔ "ہائے افسوس مراد کو میری طرف سے یہ گمان گزرے اور میں زندہ رہوں۔ مر جانا تو ایسی زندگی سے بہتر ہے۔"(۷۰) یہاں یہ بہت عجیب لگتا ہے کہ جس شخص سے اسے ملے ہوئے ایک دن بھی نہیں ہوا، اس کے بارے حسینہ کو اتنی فکر ہے کہ وہ اسے بے عصمت نہ خیال کرے۔ اس ناول میں بھی خواتین کو اسی بات کا دھڑکا لگا رہتا ہے کہ وہ بدنام ہو جائیں گی۔ غدر کے دنوں میں عصمت کے لٹ جانے کا خوف طاری رہتا ہے، جمال، روزی، امیر النسا اور مراد سے اچانک ملنے والی حسینہ، سب کو بدنامی کا خوف ہر لحظہ رہتا ہے۔ ہوش نے سب خواتین میں، چاہے وہ کم سن لڑکیاں ہوں یا ادھیڑ عمر عورتیں، ایک ہی جیسے جذبات دکھائے ہیں، خوف بھی مماثل ہیں اور اقدار بھی سب کے ہاں یکساں ہیں۔ حالانکہ ان میں ایک مس روزی انگریز لڑکی ہے لیکن عصمت کے معاملے میں اس کا خوف دیگر خواتین سا ہے۔ شریف عورتوں میں حیا، عصمت اور پاک بازی کے حوالے سے حساسیت ثابت کرتی ہے کہ یہ ذاتی معاملہ نہیں، ثقافتی قدر ہے اور مصنف اس قدر کو شریف مسلمان خواتین ہوں یا انگریز لڑکی سب میں قدرِ مشترک کے طور پر موجود دیکھتا ہے۔

اس ناول میں عصمت کی علاوہ شریف ہونے کا تصور طرزِ عمل کو ایک دائرے میں رکھنے کا سبب بن کر بھی سامنے آتا ہے۔ یہ تصور طرزِ عمل کا متعینہ (Determinant) بن کر اپنی رنگارنگی کا اظہار تو کر ہی رہا ہے، تصور اور عملی زندگی میں پائے جانے والے تعلق کو بھی نشان زد کر رہا ہے۔ یہاں شریف ایسی علامت ہے جس نے تصورِ کائنات اور روزمرہ کی سماجی زندگی کو باہم جوڑ دیا ہے۔ ناول میں ایک شریف زادہ مرزا کمال، شریف زادی جمال سے اظہارِ عشق کرتا ہے۔

جمال اپنی ماں کے ساتھ کمال کے والد کی پرورش میں زندگی گزار رہی ہے۔ جمال اظہار عشق پر کمال سے خاندانی عزت اور شرافت کا سوال اٹھاتی ہے۔ وہ کمال سے استفسار کرتی ہے:

''آپ تو مجھ سے زیادہ پڑھے لکھے ہیں، کیا یہ امر ہماری آپ کی خاندانی عزت اور شرافت ونجابت کی خلاف نہیں؟ سب سے بڑھ کر کم سنی اور کم عمری۔ زمین سے پوری طرح ابھرے نہیں اور محبت کرنے لگے۔ یہ کیسی غضب کی بات ہے۔

کمال: تو کیا محبت کرنا عیب ہے؟

جمال: بے شک عیب ہے۔ اگر وہ اپنے ہنر کی چوحدی سے نکل جائے [...] کیا کسی ناکتخدا، ذی عزت، خاندانی لڑکی کے ساتھ عشق ومحبت کے لفظ بے جوڑ، بے میل اور کاواک نہیں۔'' (۱)

اس سے پہلے مصنف جمال کی کیفیت دکھا چکے ہیں جس میں وہ کمال کی طرف مائل ہے لیکن جب مرحلہ اظہار کا آتا ہے تو کردار کے سامنے دلی جذبات اور سماجی طرزِ عمل کی توقعات، دونوں میں کش مکش ابھرتی ہے۔ اگر کردار خاتون ہے تو سماجی طرزِ عمل کا پلڑا بھاری رہے گا اور اگر مرد ہے تو دلی جذبات اپنا اثر دکھادیں گے۔ فی الوقت صنفی امتیازات سے بحث نہیں، یہ دکھانا ہے کہ کم سنی، ناکت خدائی کے ساتھ خاندان کی شرافت اور نجابت بھی اجازت نہیں دیتی کہ عشق کا اظہار کیا جائے۔ مصنف نے حیا، شرم، عزت یہ باتیں لڑکی کے منھ سے کہلوائی ہیں جس سے واضح ہوتا ہے کہ 'شریف' عورتوں سے کیسے کردار اور اقدار کی توقع ہے۔ اُن کا طرزِ عمل 'شریف' ثقافت متعین کررہی ہے۔ جمال کے سامنے اقدار کی ذمہ داری عمر اور خاندان دو بنیادوں پر قائم ہورہی ہے۔

شریف کے تصور سے وابستہ اقدار کی مثال فسانۂ خورشیدی میں اُس وقت سامنے آتی ہے جب نواب محتشم الدولہ اپنی بیوی سے داماد کی تلاش اور اس میں پائے جانے والے اوصاف کا تذکرہ کرتے ہیں۔ اس ضمن میں ان کا خیال ہے کہ ''لڑکا تعلیم یافتہ ہو کہ وقتِ مصیبت دو چار پیسے کما سکے۔ چال چلن حرکات وسکنات پسندیدہ ہوں، شریف ہو، مذہب کا درست ہو، خوش خلق وخوش رو ہو، غصہ ور نہ ہو۔ یہ نہ ہو کہ آئے دن جوتیوں میں دال بٹا کرے۔'' یہاں شریف کے ساتھ مختلف اوصاف کا اجتماع ان اقدار اور توقعات کو سامنے لاتا ہے جن کی کسی شریف النسل سے امید کی جا رہی ہے۔ اقدار کے ذریعے شریف کے تصور کی وضاحت کی گئی ہے کہ نسلاً شریف ہونا کافی نہیں۔ اپنے کردار سے ان اقدار کا ثبوت پہنچانا ضروری ہے۔ نواب نصیحت کرتا ہے کہ ''ایسا نہ کرو کہ جہاں روپیہ دیکھو لڑکی کو وہیں ڈھکیل دو۔'' (۲) اگر شریف خوش حال ہے تب بھی اس کی عادات اور اطوار پر نظر رکھنا ضروری ہے۔ سو نسل اور معیشت دونوں مل کر بھی ایک شریف کے تصور کو یہاں کامل نہیں بنا رہے، کردار اور طرزِ عمل میں 'مقصود اوصاف' کی جھلک ضروری ہے۔

پسندیدہ اقدار کو 'شریف' سے منسوب سمجھنے اور اس کے ذریعے کسی انسان کے کردار کا اندازہ لگانے یا اس پر حکم

لگانے کی ایک مثال سرفراز دہلوی کے ناول خمارِ عیش میں سامنے آتی ہے۔ یہ ناول ایک ڈیرہ دار طوائف نزاکت کے قصے پر مبنی ہے جو ایک پروفیسر شیخ خلیل احمد کو 'شریف' سمجھ کر اس سے میل ملاقات بڑھاتی ہے۔ اس پر نزاکت کے ہاں موجود بڈھا اور بڑھیا خوف زدہ ہو جاتے ہیں کہ پروفیسر، نزاکت کو گھر ڈال لے گا تو اس کی تمام جائیداد پر قبضہ بھی کرے گا۔ وہ دونوں میرزا بلند اختر وکیل اور ڈاکٹر حفیظ الرحمٰن کو اپنے ساتھ ملانے کی کوشش کرتے ہیں کہ اگر نزاکت نے پروفیسر سے شادی کی تو نزاکت کے دونوں بچے تباہ و برباد ہو جائیں گے۔ وہ سمجھاتے ہیں کہ پروفیسر، نزاکت کی دولت کے درپے ہے اور اسے شراب پلاتا ہے، وہ نزاکت کو تباہ کر دے گا۔ یہ سن کر ایک حسد تو ڈاکٹر اور وکیل میں پیدا ہوتا ہے لیکن وہ پروفیسر کے بارے بڈھے بڑھیا کے جملوں کو بھی اچھا نہیں سمجھتے۔ ڈاکٹر کہتا ہے: ''یہ لوگ [بڈھا، بڑھیا] تو اپنے جاہل پن سے ایسی ایسی بیہودہ باتیں تجویز کرتے ہیں کہ ان کو اپنی آگ میں یہ خیال بھی نہیں رہتا کہ ہم ایک شریف کی توہین اور تذلیل کی باتیں دوسرے شریفوں کے سامنے کرتے ہیں۔'' (۳۰) وکیل اور ڈاکٹر دونوں طوائف کے پاس جاتے ہیں، اس کے ہاں محفلوں میں تواتر سے شریک ہوتے ہیں لیکن ان کے اندر نسلی شرافت کا فخر بھی موجود ہے۔ وہ پروفیسر سے حسد کرتے ہیں کہ نزاکت اسے پسند کرتی ہے تاہم اس کے خلاف باتیں سنتے ہوئے انھیں یہ خیال بھی رہتا ہے کہ شریف کی کسی رزیل کے ہاتھوں تذلیل کسی صورت گوارا نہیں کی جا سکتی، بھلے یہ شریف ان کا رقیب ہی کیوں نہ ہو۔

کرداروں کے مابین تعلقات میں گرمی اور سردی کا انحصار بھی شریف اور اس سے وابستہ اقدار پہ ہے۔ نزاکت، پروفیسر کو شریف سمجھ کر اس سے پینگیں بڑھاتی ہے اور اسے قرض بھی دے دیتی ہے۔ اس پر حشمت وکیل، ڈاکٹر اور استاد کریم خان اکٹھے ہو کر 'میٹنگ' کرتے ہیں کہ ''چاروں مل کر آخری فیصلہ کریں کہ اب کیا کیا جائے۔'' اس موقعے پر راوی پروفیسر کے حوالے سے بیان دیتا ہے کہ ''ظاہر ہے کہ پروفیسر صاحب، شریف اور تعلیم یافتہ آدمی ہیں اور جلد سے جلد [قرض] ادا کر دیں گے۔ مگر بڈھے بڑھیا اور ان کے رفقا کی اصطلاح میں 'رنڈی کا مال، کھاتے ہیں۔'' (۳۱) یہاں پروفیسر کے طرزِ عمل پر راوی اور کرداروں کی آراء میں فرق ہے۔ راوی پروفیسر کو شریف سمجھتا ہے، اس لیے اسے قطعاً شبہ نہیں کہ پروفیسر قرض واپس نہ کرے گا لیکن دیگر کردار اس عمل کو ناپسند کرتے ہیں۔ راوی کا پروفیسر پر اعتماد دو وجوہ سے ہے: شرافت اور تعلیم۔ شرافت کو اولیت حاصل ہے اور تعلیم نے یہ امکان پیدا کیا ہے کہ بوقتِ ضرورت اپنے جاننے والوں سے، بھلے وہ طوائف ہی ہو، قرض لینے میں حرج نہیں۔ نزاکت خوش دلی سے قرض دیتی ہے لیکن جب اسے خبر ملتی ہے کہ یہ پروفیسر روزی نامی انگریز لڑکی سے شادی کرنے والا ہے تو اپنے غصے کا اظہار وہ ان الفاظ میں کرتی ہے: ''مردود اگر تو شریف ہوتا تو جو روپیہ مجھ سے دست گرداں لیا تھا، وہ تو ادا کر دیتا۔'' (۳۲)

یہاں 'شریف' ایک پورے اقتداری نظام کی علامت ہے۔ جب نزاکت اپنے ساتھ ہونے والے دھوکے کو بیان کرنا چاہتی ہے تو اسے شریف ہی وہ علامت نظر آتی ہے جس کی مدد سے وہ اپنے دھوکہ دینے والے کو کوس سکتی ہے۔ اس جملے کو ادا کرنے سے پہلے وہ پروفیسر کی تصویر منگوا کر پاؤں سے روندتی ہے، اس پر تھوکتی ہے اور پھر تصویر جلا دیتی ہے۔ یہ سب عمل اس نفرت کا اظہار ہیں جسے متشکل کرنے کے لیے 'شریف' کی علامت نزاکت کے کام آتی ہے۔ اس کی نظر میں وفادار رہنا، قول کا پکا ہونا اور مالی معاملات کو درست رکھنا شریف ہونے کی نشانیاں ہیں، پروفیسر نے ان کا خیال نہیں رکھا، اس لیے وہ شریف نہیں۔ وکیل، ڈاکٹر اور استاد کریم خان، پروفیسر کو شریف سمجھنے کے باوجود، رنڈی کا مال کھانے جیسی علت میں مبتلا ہونے کا طعنہ دیتے ہیں۔ جب تک نزاکت کو دھوکے کا شبہ نہیں ہوتا، تب تک اس کے نزدیک اس طرح مال لینے میں کوئی مذائقہ ہے، نہ پروفیسر کی شرافت پر کوئی بٹا لگتا ہے لیکن جیسے ہی اسے پروفیسر کے فریب کی بھنک پڑتی ہے، وہ اسے شرافت کی مسند سے گرا ہوا سمجھنے لگتی ہے۔ اس کے طرزِ عمل سے واضح ہے کہ فرد ثقافتی معنی کو اپنے تجربے کی مدد سے سمجھتا بھی ہے اور تجربے کی معنویت ثقافت کی روشنی میں ہی اس کے ادراک کا حصہ بنتی ہے۔ مدت بعد پروفیسر اسے ایک خط شرمندگی اور معافی کا لکھتا ہے جس میں ہیرے کی ایرنگ اور قرضے کا چیک بھی بھجوا دیتا ہے۔ یہ دیکھ کر عشرت کا غصہ جاتا رہا۔ بڈھے بڑھیا کو جب خبر ملی کہ پروفیسر نے سارا قرضہ واپس کر دیا ہے تو "چیک لے کر یہ کہتے ہوئے اٹھ گئے، کیوں نہ ہو، آخر شریف ہے، رنڈی کا روپیہ کیوں رکھا جاتا۔" (۷) یہاں قدر کے مطابق طرزِ عمل اختیار نہ کرنے پر شریف، شریف نہیں رہتا اور مطلوبہ طرزِ عمل اختیار کرنے پر شریف کہلاتا ہے، سو نسل سے شریف ہونا ناکافی ہے، شریف ہونے کو طرزِ عمل سے بھی ثابت کرنا ہوگا۔

شریف کے تصور میں آنے والے بدلاؤ اور موجود کثرت کو سرفراز عزمی کے ناول پیش کرتے ہیں۔ زیرِ بحث ناول میں شرفا کا تعلق درمیانے طبقے سے ہے، ان میں صرف کلن ہی نواب ہے، باقی وکیل ہو، ڈاکٹر یا پروفیسر، تینوں متوسط طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ جب پروفیسر کا آنا جانا نزاکت کے ہاں زیادہ ہو جاتا ہے تو باقی حضرات حسد میں چھنکنے لگتے ہیں۔ یہاں طوائف کے معاملے میں مسابقت رؤسا کے مابین نہیں، درمیانے درجے کے لوگوں کے درمیان ہے۔ پھر عزمی نے انھیں ہر جگہ شریف ہی لکھا ہے۔ اب رئیس ہی شریف نہیں، مڈل کلاس کے نئے نیم بورژوا بھی ان میں شامل ہو گئے ہیں۔ طوائفوں کی نوابی عہد میں، نواب یا امرا ہی سرپرستی کرتے تھے۔ نئے نظام میں گاہک بھی نئے پیدا ہو گئے ہیں تاہم ان کے بارے لکھتے ہوئے پیمانہ وہی پرانا 'شریف' کا ہے۔ اس پیمانے میں آرہی وسعت عزمی کے ایک دوسرے ناول مس عنبرین میں سامنے آتی ہے۔ ناول دکھاتا ہے کہ وہ طوائفیں جو ایکٹرس بن جاتی ہیں، انھیں بھی 'شریف' کے دائرے میں اعتبار حاصل ہو گیا۔ مس عنبرین معزز خاتون بن کر زندگی گزارنا چاہتی ہے۔

جب اس کی بچھڑی ہوئی ماں مل جاتی ہے تو وہ سوچتی ہے کہ ایکٹرس کا کام کرکے روپیہ کمایا جاسکتا ہے: ''بمبئی میں کئی ایکٹرسیں ایسی ہیں جو اس قسم کی زندگی بسر کرتی ہیں اور ان کا شمار شریفوں میں ہے۔'' (۸۸) طوائف کے پاس ایک نیا امکان آگیا ہے، اس کی مدد سے وہ 'شریف' میں شامل ہو سکتی ہے۔ یہ مثال جہاں 'شریف' کے تصور میں کثرت کو نشان زد کرتی ہے، وہیں اس بات کی طرف بھی اشارہ کرتی ہے کہ شریف کا تصور ایک طرح کا سماجی اعتراف ہے جسے بھی یہ حاصل ہو جائے، عام اس سے کہ وہ کس نسل یا پیشے سے تعلق رکھتا ہے، اسے شریف ہی سمجھا جائے گا۔ ایکٹرس ایک نئی قماش تھی جسے اسی طرح سماجی اعتراف اور قبول عام حاصل ہوا جس طرح نوابی ثقافت میں طوائف کو تھا۔ یہ سلسلہ ایک حد تک آج بھی قائم ہے۔ بلکہ فلمی اداکاروں کے پرستاروں کی بڑی تعداد دکھاتی ہے کہ سماجی درجہ بندیاں اور ثقافتی اقدار کس طرح مسلسل تبدیلی سے گزرتی ہیں۔

خمارِ عیش میں شریف کے حوالے سے ایک اور تصور سامنے آتا ہے۔ خیرن اپنے لڑکے رفیع کی شادی، نزاکت کی لڑکی عشرت سے کرنا چاہتا تھی مگر پروفیسر کے غائب ہو جانے پر نزاکت نے لڑکی کو بھی دھندے سے لگا دیا۔ ''عشرت کو بہو بنا کر لانے کی آرزوؤں پر جب پانی پھر گیا تو خیرن نے کسی غریب شریف کے ہاں چپ چپاتے رفیع کی شادی کر دی۔'' (۸۹) یہاں شریف اپنے متقابل کی بنیاد پر متعین ہو رہا ہے۔ طوائف ہے تو اس کے مقابلے میں تمام غیر طوائف شریف ہیں۔ اگر ایسا نہ بھی ہے تو کم از کم غریب شریف (نسلاً شریف، معاشاً غریب) اپنی بیٹی ایک طوائف زادے سے بیاہنے پر تو تیار ہو ہی گئے ہیں۔ یہ شریف کی ایک مختلف تصویر ہے۔ جس میں تعین کی بنیاد نسل نہیں پیشہ ہے جو بھی طوائف کا پیشہ اختیار کرے وہ غیر شریف، باقی سب شریف۔ اس مثال سے ثابت ہوتا ہے کہ شریف کا تصور کاملاً خود مکتفی نہیں، اپنے متقابل کا مرہون ہے اور اس کا انحصار فرد پر بھی ہے کہ وہ خود کو کیا تصور کرتا ہے۔

شرافت ایسا جوہر ہے جس کا اظہار اخلاق، اطوار اور عادات سے تو ہوتا ہی ہے تاہم ناولوں میں جب کسی کردار سے پہلی ملاقات ہو رہی ہو اور ایسے شخصی اوصاف معلوم ہونے کا امکان نہ ہو تو ایسے موقعوں پر لباس اور وضع قطع 'شریف' کا مظہر بن کر سامنے آتے ہیں۔ مثلاً فردوسِ بریں میں شرر دور سے دو مسافروں کو گدھوں پر سوار آتا ہوا دکھاتے ہیں، ان کی تکنیک کیمرے کے کلوز اپ سی ہے جس میں وہ آہستہ آہستہ مسافروں کی وضع قطع اور خدوخال نمایاں کرتے ہیں:

> ''قریب آگئے اور معلوم ہوا کہ نہ ملا ہیں اور نہ مشائخ، بلکہ دونوں نوعمر 'شریف زادے' ہیں اور حیرت کی بات یہ ہے کہ دونوں میں سے ایک مرد ہے اور ایک عورت۔ ان کے لباس اور وضع قطع سے چاہے ظاہر نہ ہو مگر بشرے بتائے دیتے ہیں کہ کسی معزز خاندان کے چشم و چراغ ہیں اور ممکن نہیں کہ کسی نامی اور شریف گھرانے سے تعلق نہ رکھتے ہوں۔ اس لیے کہ موٹے موٹے اور لمبے اور چوڑے کمبلوں کے نیچے جنھیں سر سے پاؤں تک

لپیٹ لیا ہے، دونوں شرفائے آمل کا لباس پہنے ہوئے ہیں۔" (۷۹)

اس بات سے قطع نظر کے شرر کے اس ایک جملے میں لباس کے حوالے سے تضاد موجود ہے ـــــ پہلے لکھا وضع قطع سے ظاہر نہ ہو رہا اور پھر شرفائے آمل کے لباس کا ذکر بھی کر دیا ـــــ وہ شرافت کے لیے دو نشان بنیادی طور پر ظاہر کر رہے ہیں: بشرے، لباس۔ مکالمے اور طرز عمل کے مشاہدے سے پیش تر یہی دو مظاہر ہیں جن سے شخصیت کا اندازہ لگانا ممکن ہے۔ شرر نے ان دونوں مظاہر کو کرداروں کی شرافت ظاہر کرنے کے لیے استعمال کیا ہے۔

فسانۂ آزاد میں ایک منظر ہے جس میں مرکزی کردار آزاد ریل میں دوران سفر سویا ہوا ہے۔ اس کی بے خبری کا فائدہ اٹھاتے ہوئے کوئی شخص اسے لوٹ لیتا ہے۔ جاگنے پر آزاد ایک اجنبی شہر کے اسٹیشن پر بے سروسامانی کے عالم میں اتر جاتا ہے۔ پریشانی میں پھرنے کے دوران ایک آدمی کو سرپٹ گھوڑا دوڑاتے ہوئے دیکھتا ہے اور ڈر کر ایک طرف ہو جاتا ہے کہ کہیں 'جھپیٹ میں نہ آ جائیں' گھڑ سوار قریب آیا تو سرشار نے آزاد کے مشاہدے کو بیان کیا:

"اس سوار کی وضع قطع پر جو انھوں نے نظر ڈالی تو دیکھا کہ آدمی شریف، خوش پوش، حسین و وجیہہ اور جری ہے اور گھوڑے پر تو ایسا جمتا ہے کہ سبحان اللہ۔" (۸۰) یہاں بھی وضع قطع اور شکل وصورت شرافت کے مظہر بن کر سامنے آتے ہیں، سو لباس اس ثقافت میں محض تن ڈھانپنے یا موسم کی شدت سے حفاظت کا ذریعہ نہیں، سماجی تعزز کی علامت ہے۔ انیسویں صدی میں وضع قطع اور لباس ہی سے، بغیر ملے یا بات کیے، اندازہ لگایا جا سکتا تھا کہ شخص 'شریف' ہے یا نہیں۔ لباس اور صورت سے متعلق تصورات بھی 'شریف' کے دائرے میں آ گئے ہیں۔

قیام پاکستان سے قبل کے اردو ناول میں شریف ایک ایسا آئینہ بن کر سامنے آتا ہے جس کے اندر ہی انسانوں کا عکس بنتا ہے۔ یہ ایسا زاویہ ہے جس کی مدد سے اہلِ اردو انسانوں کو سمجھنے کی کوشش کرتے تھے۔ اس دور کا ناول نگار جب دور دراز خطوں میں بسنے والوں کو اپنے تخیل میں لاتا ہے یا قدیم زمانوں سے تعلق رکھنے والوں کو اپنے ناول کا حصہ بناتا ہے تو وہ مرکزی کرداروں کو 'شریف' کے منطقے میں رکھتا ہے۔ اس کی نظر اپنے ثقافتی معیارات سے اثر قبول کرتی ہے اور وہ اپنی ثقافت پر ہی دنیا بھر اور قدیم وجدید عہد کی ثقافتوں کو قیاس کرتا ہے۔ اس کی نظر میں اچھے کردار اپنی نسلی شرافت کی وجہ سے اچھے ہیں اور بد کردار اپنی بد نسلی کا مظہر ہیں۔ جب خورشیدی کی تعلیم کے ضمن میں اس کا والد نواب محتشم الدولہ تجویز دیتا ہے کہ ایک انگریز استانی رکھ لی جائے تو اس کی بیوی مخالفت کرتی ہے۔ اس پر نواب یہ دلیل لاتا ہے کہ وہ انگریز استانی مس ٹامسن اپنے ملک کے شریفوں میں سے ہے۔ (۸۱) ابن الوقت کا جان نثار مرکزی کردار سے اپنے انگریز آقا نوبل کی جان بچانے کی درخواست کرتا ہے تو وہ نوبل کی بنیادی خوبی اس کے شریف النسل ہونے کو بتاتا ہے، اس پر مستزاد نوبل شریف پرور بھی ہے۔ نوبل، ابن الوقت کو ریفارمر بنانا چاہتا ہے۔ ابن الوقت اس معاملے میں جان نثار سے رائے لیتا ہے جو اپنے آقا میں خوبیاں ہی خوبیاں دیکھتا اور دکھاتا ہے۔ وہ ابن الوقت کو سمجھاتا ہے کہ

انگلستان میں جو شریف انگریز ہندوستان آتے ہیں، وہ عمدہ، اچھے، بااخلاق اور مہذب ہوتے ہیں جب کہ اکھڑ مزاج، اکل کھرے اور ہندوستانیوں سے بدتمیزی سے پیش آنے والے انگریز دراصل نچلی ذاتوں سے تعلق رکھنے والے وہ افسر ہیں جو صرف امتحان پاس کر کے سرکاری ملازمت کے سلسلے میں ہندوستان آ گئے ہیں۔ یہاں انگریزوں کی خوبیاں اور خامیاں ان کی نسل کی بنیاد پر سامنے آ رہی ہیں۔ تعلیم کا یہ نقصان یہ دکھایا گیا ہے کہ اس نے امتیاز ناقص و کامل مٹا دیا ہے۔ جس کے نتیجے میں قصائی، دھوبی اور موچی جیسے پیشہ وروں کے لڑکے (۸۲) صرف امتحان پاس کرنے کے بل پر سرکاری نوکری کے اہل ہو رہے ہیں۔

ابن الوقت غدر کے فرو ہونے پر جان نثار سے انگریزوں کی ہندوستانیوں کے بارے رائے پوچھتا ہے تو وہ جواب دیتا ہے:

> ''جو لوگ ان میں شریف خاندانوں کے ہیں، وہ درگزر ہی کی رائے دیتے ہیں۔[... جبکہ] دھوبی، حجام، موچی، بھٹیارے وغیرہ پیشہ وروں کے لڑکے جن کی ولایت میں کچھ بھی عزت نہیں، [وہ] محنت کر کے امتحان پاس کر لیتے ہیں۔ اگرچہ ان کے تعلیم یافتہ ہونے میں شک نہیں مگر تاہم ؎ اصل بد از خطا، خطا نہ کند، ان کی ذات سے رعایا کو کم تر فیض پہنچتا ہے۔'' (۸۳)

جاں نثار کی نظر سے دیکھیں: انگریزوں میں وہی برے جو رذیل ہیں اور وہی اچھے جو اشراف ہیں۔ ظالم انگریز رذیلوں میں سے ہیں، رحم دل اعلیٰ خاندانوں میں سے ہیں۔

ناول نگار کا ثقافتی معیار کس طرح قدیم زمانوں کا تصور کرتے ہوئے بھی، اسے متاثر کرتا ہے، اس کی مثال شرر اور طبیب کے تاریخی ناول ہیں۔ شرر کے اپنے سماج میں پائی جانے والی اشراف، اجلاف کی تقسیم صدیوں پرانے صقلیہ کو بھی اپنی لپیٹ میں لے لیتی ہے۔ ان کے ناول الفانسو کی ابتدا میں ہی شریف رذیل کی یہ تقسیم اور ان سے منسوب اقدار کا سوال سامنے آتا ہے۔ یہ وہ موقع ہے جب ناول کی مرکزی خاتون کردار ضیا سے ملنے اس کا عاشق الفانسو آتا ہے۔ ''ضیا: خلوت میں ملنے جلنے کا موقع ملا تو تم میری آبرو لینے کا ارادہ تو نہ کرو گے؟'' اس سوال پر الفانسو غصے میں جواب دیتا ہے: ''میں جو پاک دل اور سچی محبت سے تمھاری پرستش کرتا ہوں، رذیلوں اور بدکار شہدوں کی سی حرکت کروں گا؟۔ میری محبت کی یہی قدر ہے؟ میرے عشق کا یہی انعام ہے''۔ ضیا وضاحت کرتی ہے: ''برا نہ مانو، ماریہ مجھ سے یہی کہتی تھی۔ اس نے مجھے ڈرا دیا ہے کہ تم سے میل جول بڑھانے کا یہی انجام ہوگا اور مردوں کے قول و قسم کا اعتبار نہیں'' یہ سن کر نوجوان الفانسو کا غصہ اور بڑھ جاتا ہے وہ جواب دیتا ہے: ''جن مردوں سے اسے سابقہ پڑا ہوگا ایسے ہی ہوں گے مگر، صقلیہ کا عالی نسب شہزادہ ایسی ذلیل حرکتیں نہیں کر سکتا۔'' (۸۴)

یہ مکالمہ دو حوالوں سے اہم ہے۔ ایک تو اس میں اخلاق کا نسلی تصور موجود ہے۔ ساتھ ہی یہ ظاہر کر دیا گیا ہے

کر اعلیٰ نسبی پر مہر تصدیق بعض اوامر کی پابندی اور بعضے نواہی سے اجتناب کے ذریعے ہوتی ہے۔ تاہم یہاں ایسے اعمال اعلیٰ نسبوں سے ہی سرزد ہوتے ہیں۔ اس میں مضمر ہے کہ اگر کوئی ادنیٰ نسب، اعلیٰ اخلاق کا مظاہرہ کرے تو اس کا بنیادی سبب اس کی اشراف سے صحبت ہے، اس سے اس کے اجلاف ہونے میں فرق نہیں آتا۔ یہاں اعلیٰ اخلاق تو اعلیٰ نسبوں سے ہی منسوب ہیں۔ دوسری بات اس مسئلے کا پیدا ہونا ہے۔ شرر کا ثقافتی پروردہ شعور دور افتادہ جزیرے پر صدیوں پہلے کے عاشق و معشوق کو تصور کرتے ہوئے بھی انھی معاملات، مسائل اور اقدار کے حوالے سے حساس پاتا ہے جو ان کی ثقافت میں اہم تھیں۔ شرافت اور رزالت کی تقسیم ان کے اپنے ثقافتی بیانیے کا حصہ ہے۔ وہ عاشق معشوق کے درمیان ہونے والی پہلی گفتگو اسی مسئلے کو چھیڑتے ہیں۔ ناول کے بیانیے میں اس مسئلے کو انتخاب میں اولیت دینا، خود شرر اور ان کے ثقافتی شعور میں اس کی اہمیت کو اجاگر کر رہا ہے۔ ناول میں پیش کیے جانے والے مسائل، اقدار اور روایات کی اہمیت کا اندازہ ان کے بیانیے میں ترتیب اور تفصیل سے بھی لگایا جا سکتا ہے۔

شریف سے ہی جڑا ہوا تصور اس مکالمے میں عاشق و معشوق کے درمیان 'پاک محبت' کا سامنے آتا ہے۔ اس تصور میں جسمانی تعلق سے مراد مباشرت ہی تصور کی گئی ہے، اگر عاشق معشوق اس حد کو نہیں چھوتے تو ان کی محبت پاک رہتی ہے، شرعی پابندی اٹھنے تک اس سے خود کو روکے رکھنا، محبت کی کڑی اور بنیادی شرط بن کر سامنے آتا ہے۔ اس ناول میں عاشق و معشوق ہر روز کئی گھنٹے خلوت میں اکٹھے گزارتے ہیں تاہم ابتدا سے ہی رزالت، شرافت اور اعلیٰ نسبی کے معیار کی بابت ہونے والی گفتگو، ان خلوتی محفلوں کو لجلجی رومانیت سے آگے بڑھنے نہیں دیتی۔ دونوں عاشق معشوق اپنے کمروں کے درمیان خفیہ سرنگ کے ذریعے روزانہ ملتے رہتے ہیں لیکن ان کی پہلے باب میں ہونے والی درجِ بالا گفتگو انھیں ہر طرح کی 'رزیل حرکت' سے باز رکھتی ہے۔ ناول کے اختتام پر شادی ہو جانے کے بعد ہی جو بڑے ڈرامائی انداز میں حادثات اور اتفاقات کے بعد رونما ہوتی ہے، دونوں وصل اصلی سے شاد کام ہوتے ہیں۔ یہ تصور رومانوی تناظر میں نیاز فتح پوری کے ہاں زیرِ بحث آیا ہے۔ انھوں نے شہاب کی سرگزشت میں اپنے مرکزی کردار کے ذریعے ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ محبت ایک روحانی جذبہ ہے اور محبوب سے وصل کی خواہش، جذبۂ نفسانی ہے۔ اس لیے محبوب سے نکاح، محبت کی موت ہے۔(۸۵) محبت کا شریف تصور اور رومانوی تصور اگرچہ جب مختلف بیان کرتے ہیں تاہم دونوں کا اصرار ایک ہی بات پر ہے۔

'شریف' کے تصور میں بدلتے ہوئے سیاسی اور معاشی حالات کے زیرِ اثر آنے والی تبدیلی کو نمایاں انداز میں اور وضاحت کے ساتھ مرزا ہادی رسوا نے شریف زادہ میں پیش کیا۔ رسوا نے اس ناول کو سوانحی ہیئت میں لکھا جسے وہ پہلے امراؤ جان ادا میں کامیابی سے نبھا چکے تھے۔ تاہم اس ناول کی ہیئت بے ترتیبی کا شکار ہے۔ اس میں

واقعات کے درمیان تعلیلی تعلق کمزور ہے، اس کے بغیر بھی کام چل جاتا اگر واقعات کو محض زمانی ترتیب سے ہی جوڑ دیا جاتا، رسوا نے اس ناول کو بنتے ہوئے، کسی سکیم کا خیال نہیں رکھا۔ بس ان کے پیشِ نظر بدلے ہوئے حالات میں ایک نیا 'شریف زادہ' سامنے لانا تھا جس کی کامیابی، اُن امکانات کی طرف اشارہ کرتی ہے کہ سماجی تبدیلی میں ثقافتی تصورات کو تبدیل ہونا پڑتا ہے، بصورتِ دیگر ثقافتی معنی محض خالی علامت بن کر رہ جاتا ہے۔ اس میں موجود قوت جو افراد کے لیے کائنات کو قابلِ فہم بناتی ہے اور روزمرہ معاملات سے معاملہ کرنے کی راہ سجھاتی ہے، کہیں کھو جاتی ہے اور ثقافتی معنی کی حیثیت محض دکھاوے کے نشان کی سی ہوتی ہے۔ یاد رہے کہ یہ دکھاوا بھی کم از کم اپنی جگہ پر اس قدر اہمیت کا حامل ضرور ہوتا ہے کہ اپنے گرد افراد کو جمع بھی کر سکتا ہے اور ایسے فرد کے لیے مسائل بھی پیدا کر سکتا ہے جو علی الاعلان اس سے چھیڑ چھاڑ کی کوشش کرے۔

رسوا کا یہ ناول دکھاتا ہے کہ ثقافتی معنی اپنی سماجی صورتِ حال سے براہِ راست منسلک ہوتا ہے۔ افراد اس معنوی دنیا میں عمل پذیر ہونے کے لیے امکانات تلاش کرتے ہیں، کبھی 'نئی معنویت' تراشنا پڑتی ہے، کبھی پرانی معنویت کو منقلب کرنا پڑتا ہے۔ یہ ناول ثابت کرتا ہے کہ شریف کا مفہوم یکساں اور تبدیلی سے محفوظ تصور نہیں ہے۔ اس میں تبدیلی باہر سے 'لادی' ہوئی نہیں، 'اندر' سے ہوئی ہے۔ 'باہر' کا اتنا کردار ضرور ہے کہ وہ ایسے 'حالات' پیدا کر رہا ہے جس نے اس داخلی تبدیلی کے لیے حساسیت اور ضرورت کو جنم دیا ہے تاہم یہ عمل نہ سرتاسر خارجی ہے، نہ پورے کا پورا داخلی۔ خارج اثر انداز ہونے کی قوت کا حامل ہے؛ داخل، اپنی موجود (Existing) صورتحال کے مطابق ڈھالنے اور اس دوران خود 'ڈھلنے' کے مرحلے سے گزرتا ہے۔ اس ناول کے عمل سے برآمد ہوتا ہے کہ شریف کا مفہوم اب تبدیل ہو گیا ہے، اسے زمانے کی ضرورت نے تشکیل دیا ہے۔ وضعداری کا وہ زمانہ نہیں رہا جس میں 'پاسِ وضع شرطِ شرافت' تھی، زمانے کی وضع اختیار کرنے کا دور آن پہنچا ہے۔ اب زمانے کو اپنے موافق چلانے پر قدرت نہیں، اس لیے شرفا کو اس کے مطابق چلنا ہوگا۔ وہ ثقافتی اقدار جنھیں 'فطری' اور 'دائمی' سی حیثیت حاصل ہو گئی تھی، اب تبدیلی کی زد پر ہیں۔ اب 'شریف' پیدا ہونا ناکافی ہے۔ معاشی تبدیلیوں میں جاگیرداری کا وہ نظام جس نے 'وضعداری' کی ثقافت کو سہارا دے رکھا تھا، اس کے منقلب ہو جانے کے سبب، نئی اقدار کی تشکیل کو راہ دے رہا ہے۔ رسوا 'حرفت' کو بھی 'شرافت' میں شامل کر رہے ہیں جسے ''عار سمجھنا ابھی بڑے بڑے شہروں خصوصاً لکھنو میں بہت عام ہے۔'' اور رسوا کی نظر میں ''یہ امر ہماری ترقی میں حارج ہے''۔(۸۶)

شریف زادہ کے ابتدائی صفحات میں رسوا نے علمی افادے اور اسے اپنی سمجھ بوجھ کا حصہ بنانے کی بحث چھیڑی ہے۔ ان کی نظر میں لوگ علوم (مغربی) کی محض افادی حیثیت پر توجہ کر رہے ہیں، انھیں اپنی زندگی کا حصہ سمجھتے ہیں، نہ

بناتے ہیں۔ علوم اور ثقافت دونوں میں فاصلہ موجود ہے۔ علوم کو غیر اور نجس سمجھتے ہوئے، صرف بقدرِ ضرورت استعمال کیا جا رہا ہے۔ یہ بات سماجی اور ثقافتی زندگی کے فرق کو نمایاں کرتی ہے۔ علمی اور تکنیکی ترقی کو اپنانا، سماجی زندگی کو بدلنا ہے جبکہ علم پر ایقان رکھنا ثقافتی معاملہ ہے۔ یہاں پیش کردہ معاشرے میں سماجی تبدیلی کو قبول کر لیا گیا ہے تاہم ثقافتی تبدیلی ناپسندیدہ ہے۔ یہ ثنویت یا تضاد ہے جسے کم از کم برعظیم کی اکثریتی آبادی آج تک نبھا رہی ہے۔ دونوں کے مابین کوئی توازن یا مکالمہ قائم نہیں کیا گیا۔ دریا کے کناروں کی طرح دونوں متوازی چلے آ رہے ہیں، سماجی تبدیلی ہر روز رونما ہو رہی ہے، اس کی تفہیم اور اپنے شعور کا حصہ بنانے کے لیے ثقافتی سطح پر جس فلسفیانہ جستجو اور غور و فکر کی ضرورت ہے، وہ ابھی تک سنجیدہ انداز میں موضوعِ بحث نہیں بنی۔

مرزا عابد حسین ایک نسلی شریف زادہ ہے۔ اس کا والد مرزا باقر حسین، نواب مکرم الدولہ کے ہاں دس روپے ماہوار پر ملازم تھا تاہم وہ کوئی خدمت انجام نہیں دیتا تھا۔ گزر بسر میں آسودگی تھی، عابد کی پیدائش سے شادی تک ہر رسم، زمانے کے رواج کے مطابق ادا کی گئی، مڈل سے قبل ہی اس کی شادی کر دی گئی جس میں مرزا باقر حسین مقروض ہو گئے۔ ان کے مرنے پر مرزا عابد کی زندگی میں مشکلات شروع ہوئیں۔ اس کے مربی نواب کربلا گئے اور وہیں وفات پائی جس نے آمدنی کے خارجی ذرائع منقطع کر دیے، گھر کا اثاثہ بیچ کر گزر بسر کی گئی، نوبت فاقوں تک پہنچی، اس دوران مرزا عابد نے انٹرنس کا امتحان پاس کر لیا تھا، نوکری کے متلاشی تھے مگر مراد بر نہ آتی تھی۔ رسوا نے یہ تفصیل دے کر مرزا عابد کی صورتِ حال کو درست انداز میں سمجھنے کے لیے قارئین کو سیاق و سباق مہیا کر دیا ہے۔(۸۷)

رسوا اپنے کردار کو کس مپرسی کے عالم میں خود کلامی کرتا ہوا دکھاتے ہیں جس میں وہ رسمی کی بجائے فنی تعلیم کی اہمیت اجاگر کرتا ہے کہ انٹرنس کے بجائے اگر مڈل کے بعد میڈیکل یا انجینئرنگ کا شعبہ اپنا لیتا تو فاقوں تک نوبت نہ پہنچتی۔ انھی خود کلامیوں کے ذریعے رسوا اپنے کردار کی شخصیت، پریشانیوں اور ذہنی کش مکش کو سامنے لاتے ہیں۔ ایسے ہی لمحوں میں مرزا عابد کہتا ہے "اب عالی خاندانی اور بے جا شرم کو ترک کرنا چاہیے۔ نوکری اس زمانے میں ملے، ممکن نہیں۔ کل سے ٹوکری لے کے چوک میں جانا چاہیے۔ کیا کہیں مزدوری بھی نہ ملے گی۔"(۸۸) اسی اثنا میں ایک آدمی اس سے فارسی خط پڑھوانے کا ذکر کرتا ہے، بعد پڑھنے کے وہ جواب لکھوانے کی منت کرتا ہے اور اپنے مستری بلدیو کے لوہے کے کارخانے لے جاتا ہے، وہیں اسے بچے کو پڑھانے کی ملازمت مل جاتی ہے۔ یہیں تدریس کے دوران وہ مزدوروں کو لوہا مختلف صورتوں میں ڈھالتے ہوئے دیکھتا ہے۔ اپنی حالت کے پس منظر میں اہلِ حرفہ کی یہ محنت، اس میں تبدیلی کا باعث بن جاتی ہے۔ لوہا گرم تھا، بروقت چوٹ نے سانچے میں ڈھال لیا۔ مرزا دل ہی دل میں اپنی اور اہلِ حرفہ کی آمدن کا تقابل کرتا ہے اور "اس حساب سے بھی کمتر" ٹھیرنے پر سبکی محسوس کرتا ہے۔ "حسب نسب کے

توہمات نے آکے گھیرا''، لیکن اس کے لیے موجودہ تکلیف دہ حالت سب سے بڑی حقیقت ہے۔ فاقہ کشی کے عالم میں وہ سوچتا ہے، ''نہ عالی نسبی کام آئی، نہ والا حسبی۔ دو حروف جو پڑھ لیے تھے، اس سے بلدیو تک رسائی ہوئی اور پانچ روپے کا سہارا ہو گیا۔'' (۸۸)

اب شریف کے لیے نسل سے زیادہ اہم اس کی تعلیم ہو گئی ہے۔ نسل نے تعزز، مقام، مرتبہ سب دیا لیکن یہ بھی تب تھا جب آمدن کے ذرائع موجود تھے۔ مرزا کے نانا، دادا سب کسی نہ کسی سرکار سے وابستہ تھے، دادی کے پاس جو ''چالیس لونڈی غلام تھے'' ان کا کیا، اب تو بیوی خود ''چولھا پھونکتی'' ہے۔ ایسے عالم میں جب پیٹ بھرنے کو کچھ نہ تھا تو حسب نسب کی بجائے تعلیم کام آئی۔ فاقہ کش کے لیے خاندانی وقار سے زیادہ اہم آمدن ہے جو زندگی کا سہارا بن سکے۔ یہاں افادہ پسندی نہیں، زندہ رہنے کے لیے درکار نانِ شبینہ کا سوال ہے۔ یہ آمدن برائے زندگی ہے، نہ کہ برائے تعیش۔ دولت کی اہمیت اپنی حیثیت منوانے یا اللوں تللوں میں اُڑا کر عیش کرنے کے لیے نہیں ہے۔ اس کی طلب قلبی نہیں، احتیاجی حیثیت کی حامل ہے۔ سو 'شریف' پیدا ہونا اب اہم نہیں ہے، خصوصاً ایسے عالم میں جب اودھ اور مغلیہ جیسی ریاستوں کے انہدام کے بعد جاگیرداری ذریعہ آمدن ہی نہیں رہا جو شریف ثقافت کو قائم رکھنے کا بنیادی وسیلہ تھا۔ اس لیے اب نئے ذرائع دیکھنا پڑیں گے جن میں تعلیم، ملازمت اور شریف ثقافت میں کمتر سمجھے جانے والے پیشے بھی اپنائے جا سکتے ہیں۔

ناول کی فنی ضرورتوں کا خیال رکھتے ہوئے رسوا اپنے کردار مرزا عابد کے روزانہ گھر سے بلدیو مستری کے کارخانے تک پیدل آنے جانے کے دوران ہونے والے مشاہدے کے ذریعے، اُس پر اُس کی صورتِ حال واضح کرتے ہیں۔ یوں کردار کا مشاہدہ، اس کی ذاتی زندگی اور حالات کے ساتھ مل کر ایک نیا شعور پیدا کرتا ہے۔ یہ شعور تقابل کے ذریعے کردار کو اپنی صورتِ حال کی بہتر تفہیم اور عملی اقدامات کے لیے راستے بھی دکھاتا ہے۔ یہ اہم ہے کہ رسوا اپنے معاصر ناول نگاروں کے برعکس کردار پر ہر انکشاف خود نہیں کرتے۔ اُسے، اُس کی صورتِ حال کے ذریعے سب سمجھنے اور تبدیل ہونے کا موقع دیتے ہیں۔ روزانہ کی پیدل مشقت مرزا عابد کے لیے لکھنؤ کے مختلف محلوں میں رہنے والوں کے طرزِ زندگی اور ان کے مقاصد میں پائے جانے والے تعلق کی دریافت کا ذریعہ بن گئی۔ یہاں تضاد کی تکنیک سے دو محلوں کا فرق ابھارا گیا ہے، اگر ایک محلے میں بسنے والے سنجیدہ، سادہ اور کاروباری قسم کے لوگ ہیں تو دوسرے میں بے فکروں کا ڈیرہ ہے۔ بٹیر باز اور ہنسی ٹھٹھا اڑانے والوں کا ہجوم، کسبیوں کے ہاں پھیرے تو کوئی کسی عورت کو گھیرے کھڑا ہے۔ یہ مشاہدہ مرزا عابد کے شعور اور اس میں آنے والے بدلاؤ کو سمجھنے اور ممکن بنانے، ہر دو حوالوں سے اہم ہے۔

نئی قسم کا شریف زادہ اپنی حالت کو مسلسل بہتر بنانے کی طرف راغب ہے۔ پانچ روپے کی نوکری پاکر قناعت کرنے والوں میں نہیں۔ رسوا نے اپنے دیباچے میں وضاحت کی تھی کہ لوگ قناعت اور توکل کے غلط مفہوم کو اپنائے ہوئے ہیں۔ ناول میں مرزا عابد کی مسلسل ترقی کی خواہش رکھنے والی طبیعت اور اس کے لیے کاوش کرنے والے مزاج سے 'قناعت' کے اس روایتی مفہوم کو چیلنج کیا گیا ہے جس میں کاہلی اور سستی کے عناصر موجود ہوتے ہیں۔ مرزا مسلسل اپنی تعلیمی قابلیت کو بہتر بنانے کی فکر میں ہے تاکہ اپنی معاشی حالت میں بہتری لا سکے تاہم پانچ روپے میں تو اس کا گھر مشکل چلتا ہے، تعلیمی اخراجات کے لیے روپیہ کہاں سے آئے۔ اس ضرورت کے پیش نظر وہ اضافی ملازمت کے لیے تگ و دو کرتا ہے۔ آڈٹ آفس سے اسے کورا سا جواب ملتا ہے، 'نو ویکنسی'۔ وہیں 'اتفاقاً' اس کی ملاقات اپنے پرانے ہم جماعت رضا حسین سے ہو جاتی ہے۔ ملاقات بظاہر اتفاقاً ہوئی ہے۔ تاہم رسوا نے اتنا قرینہ ضرور رکھا کہ مرزا یہاں کام تلاش کرنے کی غرض سے آیا ہے تو یہ سعی حاصل ہے۔ اگر گوہر مقصود ہاتھ نہ بھی آیا تو کیا، کچھ نہ کچھ یاوری تو ہوئی۔ ایک راستہ نکل آیا، اگر رسوا جبری تصور تقدیر کے قائل ہوتے تو یہ ملاقات مطلق اتفاقاً ہوتی۔ مرزا کی کاوش کو بیان کا حصہ بنانا ضروری خیال نہ کیا جاتا۔ رضا حسین اسے بتاتا ہے کہ وہ آفس میں نقشوں کے عکس اتارتا ہے۔ وہیں عابد کو ٹریسری کا کام سیکھنے کا موقع ملتا ہے جس نے اسے ۲۰ روپیہ ماہانہ کی ملازمت دلا دی۔ پس اسے نقشہ نویسی کا شوق ہوا جو انجینئرنگ کے امتحان تک لے گیا جسے پاس کر کے مرزا محکمہ تعمیرات میں سرکاری ملازم ہو گیا۔ اسی دوران انگریز افسر کو پٹھانوں سے بچانے پر "صاحب کے دل میں ان کی جگہ ہو گئی۔"(۴۰)

جب رسوا نے مرزا کے انجینئرنگ امتحان کی تیاری کا تذکرہ کیا، انھیں یاد آیا کہ کچھ اور خوبیاں اُس کی بتانا رہ گئی ہیں، وہیں انھوں نے اس بھول کا ذکر کر کے بتایا کہ مرزا نے بلدیہ کے کارخانے سے لوہے کا کام بھی سیکھا اور وہ بھی ایک معمولی 'پلاس' سے۔ یہ مزید اس شریف ثقافت سے انحراف کی مثال ہے۔ ایک تو ہاتھ سے معمولی حرفتوں کے کام کرنا، اس پر انھی پیشہ وروں سے کام سیکھنا، ایسی باتیں نہیں جنھیں آسانی سے نظر انداز کر دیا جائے۔ یہ تو واضح ہے کہ ناول من گھڑت ہوتا ہے، اس لیے یہ بحث سے خارج ہے کہ یہ قصہ 'جھوٹا' ہے یا سچا اور واقعی کوئی مرزا عابد حسین تھا یا نہیں اور یہ بھی زیادہ زور دینے کی بات نہیں کہ امراؤ جان ادا کی طرح یہاں بھی فنی حربوں سے رسوا نے اس ناول کو 'حقیقت' بنا کر پیش کیا ہے۔ ہماری توجہ اس 'مجوزہ' تصورِ شرافت پر ہے جو نسلی شرافت سے انحراف کی مثال ہے۔ مرزا کو محنت کرتا ہوا دکھانا، اس سے معمولی کام کروانا، عام لوگوں کی شاگردی اختیار کروانا، یہ ایسی باتیں ہیں جو اگر ناول سے باہر کی دنیا میں مقبول نہ بھی ہوں تو اپنے دائرے میں، دیگر ناولوں میں پیش کیے گئے کرداروں کے مقابلے میں ندرت کی حامل ضرور ہیں۔ ہمارا سروکار ناول کی معنوی دنیا سے ہے سو یہ باتیں اس معنوی دنیا میں تبدیلی کی خبر دیتی

ہیں۔ رسوا نے مرزا عابد کے اجداد اور ان کے ذاتی اوصاف کا ذکر کر کے یہ امر آسان بنا دیا ہے کہ دونوں میں موجود فرق کی بنیاد پر تبدیلی کو نشان زد کر سکیں۔ انھوں نے لکھا:

''موروثی قابلیت کا یہ حال ہے کہ ان کے خاندان میں سوائے ان کے اور کوئی ایسا پڑھا لکھا نہ تھا جس کو پڑھا لکھا کہہ سکیں۔ والد ماجد ان کے فارسی میں کامل تھے، دادا جان صرف معمولی پڑھے لکھے تھے۔ جیسے اُس زمانے کے شرفا پڑھے ہوتے تھے اور ان سے پہلے لوگ ان کے اجداد میں تھے، وہ سب کے سب اَن پڑھ، ناخواندہ (امید ہے کہ مرزا صاحب ہم کو معاف کریں گے) اکھڑ سپاہی تھے۔ ان لوگوں میں پڑھنا لکھنا عیب سمجھا جاتا ہے۔ اور اس سے پیش تر کا حال ناگفتہ بہ ہے۔'' (۹۱)

سپہ گری جو ذریعۂ عزت بھی تھی اور معاش کا سہارا بھی، اب نئی ثقافت میں تعلیم کی بنیاد پر اسے پرکھا گیا تو حالت 'ناگفتہ بہ' قرار پائی۔ جو شریف ثقافت کا طرۂ امتیاز تھی، اب نہیں رہی۔ اب تعلیم نے قریب قریب وہی حیثیت حاصل کر لی ہے۔ کل تک معاش سپہ گری سے جڑا تھا تو اشرافی حیثیت کا معیار سپہ گری تھا، اسے ہی توقیر کی اساس جانا جاتا۔ اردو کے معروف ترین شاعر غالب نے یوں ہی نہیں لکھا تھا:

سو پشت سے ہے پیشۂ آبا سپہ گری کچھ شاعری ذریعۂ عزت نہیں مجھے

شجاعت، بہادری سب اپنی جگہ، یہ حقیقت ہے کہ معاشی حالت بہت حد تک سپہ گری سے جڑی تھی۔ برعظیم کی تاریخ، وہ مغل ہوں یا ان سے پہلے کے مسلم اور ہندو بادشاہ، سب کی مثالیں یہی بتاتی ہیں کہ جو جتنا بڑا سپہ گر ہے، جتنا طاقت ور لشکر اس کے زیر نگیں ہے، وہ اُتنا بڑا اعزاز اور عہدہ حاصل کر سکتا ہے۔ یقین نہ آئے تو سلاطین اور مغل عہد کے بڑے امرا کے خطابات پنج ہزاری، دو ہزاری کو دیکھ لیجیے۔ پھر بھی واضح نہ ہو تو بادشاہ پر نظر کر لیجیے کہ اسے جواز (Legitimacy) کہاں سے مل رہا ہے۔ لیکن مرزا عابد کے دور (انیسویں صدی کا اخیر، بیسویں صدی کی ابتدا) تک یہ خوبی ذریعہ عزت نہیں رہی۔ سماجی ڈھانچے اور حکومتی نظام میں تبدیلی نے اب سپہ گری کی بجائے تعلیم کو معاش اور عزت دونوں کے حصول کا ذریعہ بنا دیا تھا۔ یہ تو حالی کے ناول مجالس النسا (۱۸۷۴ء) کے ہیرو امجد حسین کے والد کی بھی نصیحت ہے کہ ہنر وہی سیکھو جس کی بادشاہِ وقت کی نظر میں قدر ہو۔ (۹۲) شریف زادہ کا مرزا عابد یہی ثابت کر رہا ہے کہ زمانہ سازی ہی اہم ترین قدر ہے۔ اب وہ سماجی حالات ہی نہیں رہے جن کے بل پر وضع داری کو نبھایا جا سکتا ہے۔ تب سپہ گری کے بل پر 'اشراف' میں شمولیت کا امکان تھا، اب اس حیثیت کے حصول میں تعلیم کی معاونت ضروری ہے۔

مرزا عابد کے مقابلے میں رسوا نے ایسے تمام اشراف کے جن کے آبا و اجداد کے مرنے سے اور نوابی یا شاہی دستگیری کے خاتمے سے ثروت نہ رہی، اودھ کی شریف ثقافت میں موجود امکانات کو درج کیا ہے۔ یہ وہ کام ہیں جو

اشراف کر سکتے ہیں اور انھیں سماجی مخالفت کا سامنا بھی نہیں کرنا پڑے گا۔ رسوا انھیں ایک ایک کر کے گنواتے ہیں۔ ان میں پہلا یہ کہ اگر عربی سے شد بد اور کسی مجتہد سے تعلق ہے تو پیش امام بنا جا سکتا ہے، دوسرا مرثیہ خوانی شروع کی جا سکتی ہے، اگر ''چوگوشیہ ٹوپی قالب پر چڑھانا جانتا ہے، کسی نامی مرثیہ خواں کا شاگرد ہو جائے اور ان سے کوئی رقعہ لے کر باہر چلا جائے'' (مراد لکھنؤ سے باہر)۔ تیسرا اگر قرات سے کسی حد تک واقفیت ہے تو کسی ''میت کے روزہ نماز کا اجورہ لے''، چوتھے علم مجلس سے واقفیت ہے تو ''رئیس کا دربار کرے''، ان سب کو گنوا کر مرزا نے لکھا کہ ''اگر حرام حلال سے کوئی بحث نہ رکھتا ہو اور صورت اچھی ہو، کسی مالدار عورت کے پھانسنے کی فکر کرے، عام اس سے کہ وہ شوہر دار ہو یا بیوہ۔ یہ بھی ناممکن ہو تو کسی نوعمر رئیس زادے کو قبضے میں لائے۔ اس حالت میں اگر ممکن ہو تو اپنی بہن یا لڑکی کا نکاح اس کے ساتھ کر دے یا کسی اور طریقہ سے اس کے تمام مال پر قبضہ کرے اور جب وہ یک بنی و دو گوش ہو جائے تو اس سے کنارہ کشی کرے'' اگر اکیلا نہیں کر سکتا تو ایسی کسی 'کمپنی' میں شرکت کرے جو یہی کام کرتی ہے۔ مطلب ایسے لوگوں میں شامل ہو جائے۔(۹۳)

رسوا نے واضح کرنے کی کوشش کی ہے کہ ان سب 'حلال' اور 'حرام' کاموں کو تو شریف ثقافت میں روا سمجھا جاتا ہے تاہم اگر کوئی پیشہ کر لیا یا ہنر سیکھ لیا تو ایسے آدمی کو لوگ اشراف میں ناپسند کرتے ہیں۔ ''لوگوں کی نگاہوں میں ذلیل ہو جائے گا۔ یہاں تک کہ لڑکے لڑکی کے شادی بیاہ میں دقتیں پیش آئیں گی۔ چھوٹی امت والوں میں شمار کر لیا جائے گا۔''(۹۴)

مرزا عابد کے کردار میں ایسے کام، پیشے اور ہنر دکھا کر رسوا نے اسی ثقافتی دائرے کو وسیع کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس تصویر سے اتنا اندازہ ضرور ہوتا ہے کہ 'شریف' اسے ہی کہتے ہیں جو دست کار نہ ہو۔ ورنہ محض کسی حرفت کو اپنانے سے کوئی فرد چھوٹی امت والوں میں شمار نہ ہوتا۔

ناول میں مذکور 'نئی' شریف ثقافت کا ایک وصف اجتماعی کی بجائے ذاتی 'عقل' کو معیار بنانا ہے۔ اس ثقافت میں رواج، رسم، ریت کسی کو اہمیت حاصل نہیں۔ رسوا نے مرزا عابد کی طبیعت کو تقلیدِ محض سے نفور بتایا ہے۔ وہ عبادت یا کسی نیک عمل کو محض دیکھ کر یا رواجاً ادا نہیں کرتا۔ اس کا کرنا نہ کرنا اب اُس کے نزدیک اپنی عقل پر موقوف ہے۔ اس کا طرزِ عمل یہی ہے کہ جب خود کسی بات کو درست سمجھ لیا، اُس کی خوبی عقل میں آ گئی تو اسے عمل میں لانا شروع کیا، لوگوں کی دیکھا دیکھی نہیں۔ یہاں معیار رواج نہیں، عقل انسانی ہے۔ وہ عبادت ہو، رسم و رواج یا اسلوب حیات ہی کیوں نہ ہو، سب میں انفرادی سوجھ بوجھ کو استناد حاصل ہوا۔ مرزا عابد اپنی سمجھ کا قائل ہے۔ وہ مذہب ہو، معاشرت یا سیاست، سب میں بنیادی حیثیت اس کی عقل کو حاصل ہے۔ ایسے لوگوں کو عوام میں 'نیچری' کہا جاتا تھا۔ مرزا نام

ونسب کی بجائے چال چلن اور اپنی عقل کو معیار بناتا ہے۔ تقریبات کو وہ اپنی نظر سے ترتیب دیتا ہے، ان میں دعوت بھی بس خاص احباب کو ہی دیتا ہے اور رشتے داروں کی ناراضی کی مطلق پروانہیں کرتا۔ جو بات اسے درست لگے، وہی کرتا ہے، چاہے رواج اس کے برعکس ہو، چاہے لوگ اسے غلط سمجھیں۔

اس نئی ثقافت میں رسوالکھنؤ کی تہذیب کے چند عناصر کو بطور برائی درج کرتے ہیں جنھیں قبول عام حاصل ہے۔ جیسے گالیاں، پھبتیاں، ضلع جگت وغیرہ، اس نئی 'ذاتی عقل' کی ثقافت میں یہ سب بُرا ہے۔ اس وضاحت میں رسوا دکھاتے ہیں کہ مرزا عابد کے بیٹے باقر کو گالیاں ناپسند ہیں۔ خصوصاً اپنے بچے کے حوالے سے وہ حساس ہے۔ ان کے گھر میں دور پار کے رشتے دار مرزا فدا حسین کا گھرانہ رہائش پذیر ہے جنھیں پیار کے اظہار میں گالیاں دینے کی عادت ہے۔ باقر اپنی ماں سے خفا ہوتا ہے کہ "آخر اس کا انجام یہ ہوگا کہ جب بچہ کی زبان کھلے گی تو وہ بھی گالیاں بکنے لگے گا۔ میرے کسی مہذب دوست کی گود میں اگر میرے لڑکے نے کوئی گالی زبان سے نکالی تو مجھے نہایت ہی حجاب ہوگا۔" (۹۵) جنھیں پہلے اجتماعی اعتراف اور قبولیت حاصل تھی، وہی گالیاں اب شرمندگی کا سبب ہیں۔ یہاں رسوا نے مرزا عابد اور مرزا فدا کے گھرانوں کا تقابل کر کے وضاحت سے دونوں ثقافتوں کا فرق نمایاں کیا ہے۔ ایک میں گالیاں شرمندگی کا سبب ہیں تو دوسری میں یہ پیار کا اظہار ہیں۔ مرزا عابد تو اپنی ذاتی عقل پر چلتے ہیں لیکن ان کے بیٹے کو اپنے ملنے والوں میں عزت، ذلت کا خیال ہے، یہاں معاملہ ذاتی نہیں، اجتماعی ہے۔ مرزا باقر کو گالیوں پر خالی خولی ذاتی اعتراض نہیں، اسے دھڑکا ہے کہ بچہ اس کے 'مہذب' دوستوں کے سامنے گالیاں نہ بکے۔ اسے اس اجتماع کے جس کا وہ حصہ ہے، معیارات کا خیال ہے۔ وہ اس کے معیارات پر پورا اترنے کے معاملے میں حساس ہے۔ یہ نری پُری انفرادیت نہیں، مختلف ثقافتی منطقہ ہے جس کے پروردہ اور باتوں کو مباح سمجھتے ہیں جبکہ دوسری ثقافت کے رہنے والے اپنے جائز ناجائز کا الگ معیار رکھتے ہیں۔

اس نئی شریف ثقافت میں تعلیم کو اہمیت حاصل ہے، سو یہ دیکھ لینا مفید ہوگا کہ تعلیم کس نوعیت کی۔ خود مرزا فنی تعلیم کا دلدادہ ہے، خصوصاً ایسی تعلیم جو اسے کوئی نہ کوئی ہنر سکھا سکے۔ اس کی قسمت تب جاگتی ہے جب پنجاب یونیورسٹی کے اشتہار سے اسے خبر ملتی ہے کہ وہ گھر پر تیاری کر کے بھی انجینئرنگ کا امتحان دے سکتا ہے۔ اپنے بچے کو وہ علی گڑھ سے تعلیم دلواتا ہے۔ اس کا بیٹا فارسی کو ناپسند کرتا ہے۔ انٹرنس کے بعد جب مضامین کے انتخاب کا مرحلہ آتا ہے تو وہ اپنی پسند ناپسند بتا کر والد سے خط کے ذریعے رہنمائی کا طالب ہوتا ہے۔ اس کو فارسی مضمون سے اس لیے دلچسپی نہیں کہ اس کورس میں شامل اکثر کتابیں وہ گھر میں دیکھ چکا ہے، "دوسرے ان کتابوں میں کوئی ایسی بات نہیں معلوم ہوتی جو سیکھنے کے لائق ہو۔" اس پر مرزا عابد کا جواب دیکھ لیں:

"میں ہرگز کسی ہندو یا مسلمان نوجوان طالب علم کو یہ رائے نہ دوں گا کہ وہ مدرسہ کی تعلیم کا وقت جو نہایت ہی

محدود اور بیش قیمت ہے، فارسی یا عربی یا سنسکرت کے پڑھنے میں ضائع کرے۔ اس کے چند وجوہ ہیں:

(۱)۔ ان زبانوں کے پڑھنے یا علوم حاصل کرنے سے قومی حیثیت اور مذہب کا حفظ اور بقا اگر منظور ہے تو وہ اس قسم کی پڑھائی سے جو مدرسوں میں ہوتی ہے، حاصل نہیں ہو سکتا۔

(۲)۔ تکمیل کا درجہ حاصل نہیں ہو سکتا۔ کتابوں کا انتخاب اس قسم کا ہوتا ہے کہ ان کو انگریزی کتابوں کے ساتھ ہی ساتھ پڑھنے سے ایک قسم کا تنفر اپنے علوم سے پیدا ہو اور کوئی نفع نہیں ہو سکتا۔" (۹۶)

باقر نے جو مضامین چنے اُن میں انگریزی، ریاضی، سائنس، منطق، پولیٹیکل اکانمی شامل ہیں۔ مضامین کے انتخاب سے واضح ہے کہ فارسی اور عربی صرف زبان سیکھنے کی حد تک ہیں جو ادب اور دین دو لحاظ سے فائدہ مند ہیں۔ لیکن اصلاح پسندوں کے دور میں ادب اور شاعری کا نام لینا جرم ہے۔ مرزا عابد فارسی ادبیات کو 'لغو مبالغات اور جھوٹی خوشامدوں سے بھری' ہوئی قرار دیتا ہے اور اس کے بیٹے باقر کو 'سیکھنے لائق' مضامین سے دل چسپی ہے۔ مرزا کا اعتراض نصاب پر ہے، فارسی پر نہیں۔ وہ واضح کر رہا ہے کہ فارسی، عربی صرف مذہب اور قومی حیثیت کے لیے پڑھی جا رہی ہے تاہم ان کا نصاب، یہ مقصد پورا نہیں کر رہا۔ دوسرا ان زبانوں کا نصاب خوشامدوں اور مبالغوں سے بھرپور ہے جس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ اس کی نظر میں تجربی حقیقت (Empirical Reality) کی اہمیت ہے، ادبیات اسی لیے خارج از امکان ہیں۔

رسوا نے بڑی تفصیل کے ساتھ ایک سے زائد مرتبہ ناول میں شاعری کو ناپسندیدہ سرگرمی کے طور پر درج کیا ہے۔ مرزا کے اس سے قصداً دور رہنے کے تذکرے میں رسوا نے ایک اور سید زادے کا ذکر کیا: وہ "انتہا کے کاہل، فضول خرچ اور سب سے بڑا خبط شاعری کا ان کے دماغ میں سمایا ہوا تھا۔" جیسے تیسے یہ سید صاحب رڑکی کالج کے تمام امتحان تو پاس کر گئے مگر "نوکری پر بھی ایشیائی شاعری کا زہریلا اثر اور اس کے لزوم کاہلی، بے پروائی، بد دماغی لیے ہوئے پہنچے۔" رسوا قاری کو باور کرواتے ہیں کہ "ہمارے مرزا عابد حسین صاحب کو شعر کے مذاق سے حس و مس نہ تھا لیکن وہ شاعری سمجھ لیتے تھے کیونکہ والد سے فارسی پڑھے ہوئے تھے۔ (۹۷) مرزا کی یہ خوبی کہ وہ تقدیر کی بے جا شکایت نہ کرتے، اس سبب سے تھی کہ وہ "کسی فلک زدہ شاعر کی صحبت میں کبھی نہیں بیٹھے تھے۔" وہ شاعری میں کسی "حقیقت" کے بیان کو یا "جذبۂ انسانی" کے اظہار کو ڈھونڈتے تھے۔ ناول کے آخر میں مرزا کے خطوط اور اس کے نام آنے والے خطوں کو قریباً ۴۰ صفحات پر درج کیا گیا ہے۔ ان میں علوم، منطق، مذہب، دنیا اور کتب وغیرہ کے حوالے سے مرزا کی آرا درج ہیں۔ انھی خطوں میں سے ایک میں جو مرزا نے اپنے بیٹے کے نام لکھا، اس بات پر مسرت کا اظہار کیا کہ اس کی سوانح کو مرزا رسوا نے ناول کی طرز پر لکھا ہے، "مگر اتنی عنایت کی ہے کہ اشعار نہیں ٹھونسے جس کا میں ممنون ہوں۔" شاعری جو شریف ثقافت کا اہم جزو تھا، مرزا کے ان بیانات سے واضح ہے کہ نئی ثقافت میں اس کے لیے

گنجائش نہیں۔

شاعری پر مرزا کی طرف سے اٹھائے گئے اعتراضات بیشتر وہی ہیں جو افلاطون نے عائد کیے تھے تاہم یہاں یہ اعتراضات انیسویں صدی کے دوسرے نصف میں استعماریت کے زیرِ اثر چلنے والے مباحث کا نتیجہ ہیں۔ ایشیائی مبالغے، جیسی تراکیب اس کلامیے کا حصہ ہیں جن کے نقوش میتھیو کیمپسن اور ولیم میور کی تحریروں اور رپورٹوں میں دیکھے جاسکتے ہیں۔(۲۰) مرزا کو کاہلی اور بددماغی سے کد ہے اور وہ شاعری کو ان میں اضافہ کرنے والا سمجھتے ہیں، جہاں تک فارسی اور عربی کا سوال ہے وہ انھیں قومی مسئلے اور قومیت کے ضمن میں پڑھنے کے قائل ہیں۔ نصاب کے حوالے سے اپنی بحث میں انھوں نے لکھا: ''مجھے تعجب ہے کہ نصابِ تعلیم کے انتخاب کے وقت ممبران کمیٹی فارسی اور عربی کی عمدہ کتابوں کے نام کیوں بھول جاتے ہیں'' نصاب میں شامل جھوٹی خوشامدوں پر مبنی فارسی کتب کو وہ اسی لیے 'قومی حیثیت' اور مذہب کے 'حفظ وبقا' میں ناکام سمجھتے ہیں۔ اپنے خط میں مرزا نے ذکر کیا کہ جرثقیل پر ایک فارسی رسالے کا انھوں نے اردو ترجمہ کیا ہے۔ اگر کوئی جرثقیل سیکھنا چاہتا ہے تو انگریزی پڑھے۔ اس رسالے کے ترجمے سے ان کے ''دو مقصد ہیں'': ایک تو یہ کہ ہونہار نوجوان طالب علموں کی نگاہ میں قومی وقعت کا قائم رکھنا منظور ہے۔ جس کی میرے نزدیک اس زمانے میں اشد ضرورت ہے۔''(۲۱) اب فارسی یا عربی اگر پڑھی بھی جائے گی تو قومی وقعت کو نوجوانوں میں قائم کرنے کے لیے، ان میں بھی صرف علوم کی کتب ہی سامنے لائی جائیں گی کیوں کہ اب یہ تو طے ہے کہ قومی ترقی علوم کے ذریعے ہوتی ہے۔ ادبیات اس میں تنزلی کا سبب ہیں۔ اس لیے اگر عربی فارسی پڑھنی بھی ہے تو یہ ثابت کرنے کے لیے کہ ماضی میں ہماری علمی روایت بھی اعلیٰ تھیں، جیسے آج انگریزوں کی ہیں۔

اگر لکھنؤ کے تناظر میں دیکھا جائے تو یہ شریف زادہ ادبی فن پاروں میں مذکور اشراف سے یکسر مختلف ہے، عقل، علم، محنت، عام پیشے، حرفتیں، رسم ورواج سے دوری، انگریزی زبان اور مغربی علوم سے دلچسپی اس کی کائنات ہے جو پرانی اشراف ثقافت سے شعوری علیحدگی پر قائم ہوئی ہے۔ اس ناول میں رسوا نے چُن چُن کر ایسے اوصاف جمع کیے ہیں جنھیں قدیم شریف ثقافت اگر عیب خیال نہ بھی کرے تو رتی برابر اہمیت دینے پر تیار نہیں۔ خود مرزا کا بیان نسل کی بجائے تعلیم کی بنیاد پر شرافت کے قیام کی خبر دے رہا ہے: ''میرے نزدیک اعلیٰ درجہ کی تعلیم شرافت کا تمغہ ہے۔'' وہ اپنے بیٹے باقر کو نصیحت کرتا ہے کہ ''یہ اچھی طرح یاد رکھنا کہ خالی شرافت کا تمغہ بھوک پیاس کی تسکین کے لیے کافی نہیں ہے۔''(۲۲) اسی سبب سے ناول میں مرزا کو محنتی دکھایا گیا ہے۔ یہی خوبی سب سے پہلے اور سب سے واضح انداز میں مرزا عابد کی بیانیے میں پیش ہوئی ہے۔

اشراف کے لیے تبدیل ہوتی صورت حال سے نپٹنے کا ایک طریقہ رسوا نے محنت کے ذریعے دکھا دیا، نواب

افضل الدین احمد کے ناول فسانۂ خورشیدی میں شریف لڑکیوں کی تعلیم اور ہنر مندی کو اسی لیے اہمیت دی گئی کہ
اگر شریف کو کسی ایسی صورت حال کا سامنا کرنا پڑے جب آمدن کے سب ذرائع مفقود ہو جائیں تو ایسے آڑے وقت
میں یہ تعلیم اور ہنر مندی کام آ سکے۔ خورشیدی کے والد بیوی کو سمجھاتے ہیں کہ بیٹی کو ہنر سکھائے۔ وہ اس کی مخالفت
کرتی ہے کہ خدا کا دیا سب کچھ ہے، بیٹی کیوں کام کرے۔ اس پر نواب محتشم الدولہ ایک فرضی مثال سے سمجھاتے ہیں
کہ تعلیم و تربیت اور ہنر کی کس قدر زیادہ اہمیت ہے۔ اس کہانی میں ایک شریف زادی اچانک آنے والے سیلاب کی
وجہ سے بے دست و پا ہو جاتی ہے۔ گھر بار، گھر والے سب اس کے لیے قصہ ہوئے، اب تنہا ہے لیکن کوئی ہنر نہیں آتا
تو فاقوں کی نوبت ہے۔ اپنی انگوٹھی ایک بنیے کو سستے داموں بیچتی ہے تاہم کھانا بنانے سے ناواقفیت زندگی کو اور زیادہ
مشکل بنا دیتی ہے۔ ایسے عالم میں اتفاقاً اس کی ملازمہ مل جاتی ہے جو اپنے ہنر کے سبب کھانے، پکانے، ربنے اور
اون کے جوتے بن کر گزر بسر کا سامان کر لیتی ہے۔ اس کہانی کے ذریعے نواب شریف زادیوں کے لیے تعلیم و تربیت
کے ساتھ کسی ہنر کو سکھانے کی اہمیت جتاتے ہیں۔ (۱۰) یہاں شریف جس کے لیے تنکا دہرا کرنا شان میں گستاخی تھا،
اب پیش آمدہ مصیبت کی پہلے سے پیش بندی کے لیے ہنر سیکھنے سکھانے کی بات کر رہا ہے تاکہ اگر قسمت یاوری نہ
کرے اور انتہائی مصیبت کے دن بھی آ جائیں تو فاقوں سے مرنا نہ پڑے۔

شرافت کے مبنی بر نسل تصور میں آنے والی تبدیلی سرشار کے ناول کامنی میں دیکھی جا سکتی ہے۔ اس ناول
میں کرداروں کی نسلی خصوصیات اور بدلے حالات کے نئے مظاہر اور نئی اقدار بیک وقت جھلک دکھاتے ہیں۔ اس کے
مرکزی کردار راجپوت ہیں۔ سرشار ان کرداروں کا تعارف ان کی نسلی اور ذاتی خصوصیات سے کراتے ہیں۔ نسلی سے
مراد وہ خوبیاں جنھیں سرشار کے ثقافتی معنی میں کسی قبیلے، ذات یا برادری سے منسوب سمجھا جاتا تھا اور ذاتی سے مراد وہ
محاسن ہیں جو ناولانہ کردار کو اپنے قبیلے، ذات یا برادری سے منفرد بناتے ہیں۔ یہاں وہ نسلی خصوصیات سامنے آتی ہیں
جنھیں راجپوتوں سے منسوب کیا گیا ہے۔ مرکزی کردار رنبیر چھتری راجپوت ہے۔ راجپوت ہونے کی پہلی خوبی جری
ہونا ہے۔ عین اس کی پیدائش کے موقعے پر ''ہز ایکسیلنسی کمانڈر انچیف ہندوستان'' لکھنؤ اترے اور ان کے اعزاز میں
توپیں داغی جا رہی تھیں: رنبیر ''ایسے وقت میں پیدا ہوا جب قیصری توپ خانے سے دنادن کی آوازیں بڑی عظمت اور
شان کے ساتھ آ رہی تھیں۔'' جس نے بھی دونوں واقعات کے بہ یک وقت ہونے کا سنا، اس نے یہی نتیجہ نکالا کہ
''لڑکا بڑھ کر بڑا تلوار باز، بڑا گول چلا، بڑا قادر انداز ہوگا اور رن کے میدان میں شیر نر کی طرح بپھرے اور ڈکارے
گا۔'' چھتری لڑکا راجپوت تو ہے، سرشار مزید بتاتے ہیں کہ اس کے خاندان میں پشت ہا پشت سے سپہ گری ہو رہی ہے
اور خاندان کے بھی مرد کسی نہ کسی عسکری عہدے پر فائز رہے ہیں۔ رنبیر ایسے گھر میں پیدا ہوا جہاں ''گھٹی کے عوض

گویا دشمن کا خون پینا سکھایا تھا۔'' یہ خوبیاں صرف مردوں میں نہیں، اس گھر کی عورتیں بھی ایسی ہی بہادر ہیں: ''جب انھیں اپنے کسی مرد کی رن کے میدان میں زخمی ہونے کی خبر ملتی تو اس دن گھی کے چراغ جلاتی تھیں اور خوش ہوتی تھیں۔'' ایسے گھرانے میں، یوں توپوں کی گھن گرج میں پیدا ہونے والے کی بہادری مثالی، سپہ گری میں مشاق اور لڑائی میں کمال تو ہوگا ہی۔

رنبیر کی ذاتی خوبیوں میں سرشار نے بیان کیا کہ وہ ''سرخ وسپید ایسا جیسے بالکل انگریز ہوتے ہیں۔[...] مزاج میں حلم، دل انتہا سے زیادہ مخیر، فیاض، انگریزی میں روزمرہ اچھا، لب ولہجہ بالکل انگریزوں کا سا، کوئی فرق نہیں۔ انگریزی نثر بھی معمول سے بہتر۔ فارسی، اردو میں بہت اچھی دستگاہ، چال چلن تعریف کے قابل، بے عیب۔'' یہاں جسمانی اور کرداری خوبیاں تو بیشتر وہی ہیں جو عموماً اشراف میں پائی جاتی ہیں، خصوصاً خوب صورتی اور اعلیٰ اخلاق۔ البتہ یہاں اشراف کی فارسی، اردو میں اب انگریزی بھی شامل ہوگئی ہے اور انگریزی بھی بالکل انگریزوں کی سی۔ یہ استعماری صورتِ حال ہے جس میں انگریزوں کی عین مین نقل کو ہی 'معیار' مانا گیا ہے۔ یہاں لائق توجہ ہے کہ فارسی اردو کے مقابلے میں انگریزی کا ذکر پہلے ہوا ہے۔ پھر اس میں بھی تفصیل دونوں زبانوں کی نسبت زیادہ ہے، لب ولہجے کا ذکر اور نثر کا معمول سے بہتر ہونا خاص طور پر شامل بیانیہ کیا گیا ہے۔ یہ وہ بات ہے جو شریف ثقافت میں استعماری صورت حال سے پیدا ہو رہی ہے۔ جہاں اودھ میں شاہی ثقافت ہی معیار تھی، اب بھی وہی معیار ہے، اس فرق کے ساتھ پہلے نواب شاہ تھے، اب انگریز اس تخت پر براجمان ہیں سو جس طرح نوابی عہد میں دربار سے وابستہ کیا مسلم، کیا ہندو، مشترک ثقافت کے تحت زندگی بسر کرتے تھے۔ اب بھی شریف زادہ کا مسلمان مرزا عابد اور کامنی کا رنبیر ہندو راجپوت دونوں انگریزی کے حوالے سے مشترک ثقافت کے نمائندے بن کر سامنے آتے ہیں۔

اس ناول کی خاتون مرکزی کردار، کامنی، فکشنی رسومیات کے عین مطابق حسن میں بے مثال ''سراپا سانچے کا ڈھلا ہوا، کلائیوں پر وہ نور برستا تھا کہ تعریف محال ہے۔[...] انگریزی خوان، فارسی دان، اردو میں دست گاہ کامل، حساب کتاب میں طاق، اسی سن [پانچ برس] میں ذی شعور، سلیقہ شعار، سینے پرونے میں ہوشیار۔''(۱۰۲)

رنبیر اور کامنی کی شادی ہونے والی ہے۔ کامنی اور اس کے چچا کی بیٹی شیورانی میں چھیڑ چھاڑ چل رہی تھی کہ شیورانی نے کامنی کے بھائی اندر سے پوچھا: ''بھائی اس کے دُلھا کو معلوم ہے کہ انگریزی، اردو، ناگری پڑھی ہے۔'' اس بات کو سن کر اندر نے جواب دیا: ''کیا خوب یہ اچھی کہی، وہ [رنبیر] انگریزی خواں آدمی، پورے صاحب لوگ، اس کو خوب معلوم ہے۔ پڑھی لکھی نہ ہوتی تو وہ صاف صاف کہہ دیتا کہ میں شادی نہیں کروں گا۔'' وہ بتاتا ہے کہ جب رنبیر کی شادی کا ذکر نکلا تو ''دو ایک بوڑھے بزرگوں نے جو پرانے فیشن کے ہیں، باتوں باتوں میں کہا تھا کہ ان کو ان

امور میں کیا دخل ہے، جہاں باپ ماں چاہیں گے، وہاں شادی ہوگی۔ اس نے فوراً پلٹ کے جواب دیا، سنیے قبلہ وکعبہ آپ کی اور ہماری تہذیب، ہمارے آپ کے خیالات، ہمارے اور آپ کے اخلاق میں ایک بڑا فرق ہے، میں شادی اپنے لیے کرتا ہوں نہ کہ ماں باپ کے لیے۔'' یہ سن کر شیورانی حیرت سے کہتی ہے ''بڑوں سے ایسی باتیں کرنا کون سی عقلمندی ہے۔'' جس پر سرنا جواب دیتی ہے کہ ''آج کل کے انگریزی پڑھے ہوئے کسی کو نہیں مانتے۔''(۱۰۳)

انگریزی پڑھے ہوؤں کا کسی کو نہ ماننا، ـــــ یہ عجیب بات ہے کیوں کہ انگریزی پڑھے ہوئے انگریزوں کے علاوہ کسی کو نہیں مانتے۔ ان کو تو بہت مانتے ہیں، محض لہجہ ان جیسا ہونا قابلِ فخر ہوگیا ـــــ اور رنبیر کا شادی کو ذاتی معاملہ قرار دینا وہ اشارے ہیں جو شریف ثقافت میں تبدیلی کو ظاہر کر رہے ہیں۔ یہاں ہندو راجپوت خاندان کو یوں ہی شریف قرار نہیں دیا گیا، سرشار نے کامنی کو اس بات پر مسرور دکھایا ہے کہ اس کا ہونے والا دُلھا پڑھا لکھا اچھے چال چلن والا ہے اور اس پر مستزاد یہ کہ ''خاندان اچھا، شریف الطرفین اور نجیب الجانبین، پورا چھتری۔'' رنبیر کی تعریف میں گھر والوں اور آنے جانے والوں سے سن سن کر دل ہی دل میں خوش ہوتی ہے اور تنہائی میں اس کے اوصاف کو یاد کر کے خوش ہوتی ہے۔ اس کی وجہِ مسرت یہ ہے کہ ''چال چلن اچھا جو ہزار صفتوں کی ایک صفت ہے اور خاندان کا اچھا۔''(۱۰۴) ذاتی اوصاف کے علاوہ نسل کی شرافت اور خاندان کی اچھائی اطمینان دلانے والے مظاہر ہیں۔

سرشار کا ہی ایک اور ناول کڑم دھم شریف ثقافت کے ایک اور رنگ کی طرف متوجہ کرتا ہے۔ انیسویں صدی کے اردو ناولوں میں عموماً نوابوں اور رئیس زادوں کو تعیش پسند تو دکھایا جاتا ہے اور بھولے بھی لیکن ان میں شُہدا پن، لپاڈگی، اپنے گھر کے بزرگوں سے بدتہذیبی کرنا اور ان کی موت کی خواہش کرنا نہیں ملتا۔ اس ناول میں مرکزی کردار نوشابہ کا پھوپھی زاد چھوٹے مرزا ایک رئیس زادہ اور اشراف میں ہونے کے باوصف ایسی ہی بدتہذیبیوں کا مظاہرہ کرتا ہے۔ وہ نوشابہ سے شادی کرنے پر بضد ہے اور دھمکی دیتا ہے کہ انکار کی صورت میں وہ اُس کی ناک کاٹ دے گا اور اُسے شُہدوں کے حوالے کر دے گا۔ وہ جوئے اور نشے جیسی علتوں میں جیل بھی جاتا ہے، اپنی ماں کو زہر دینے اور ماموں کو قتل کرنے کی دھمکی دیتا ہے بلکہ ایک بار تو چھری لے کر ان پر حملہ آور بھی ہوتا ہے۔ اردو ناولوں میں اشراف زادوں کی عمومی تصویر اس سے بہت مختلف ہوتی ہے۔ ایک اشراف زادے کی یہ تصویر، اردو ناولوں میں پیش کش کے عمومی مزاج پر نظر رکھنے سے سمجھ آسکتی ہے۔ چھوٹے مرزا میں ایسی بدعادتیں اور وہ بھی اس درجے پر ہماری رائے میں اس لیے دکھائی گئی ہیں کہ اردو ناول میں بُرے کو حد سے زیادہ بُرا دکھانا رسومیات میں شامل ہے۔ خصوصاً بیسویں صدی کے نصف اول تک ناولوں میں وِلن کو ہر طرح کی برائی میں مبتلا دکھایا جاتا تھا۔ اس کی پیش کش میں زیادہ تر ایشیائی مبالغے سے کام لیا جاتا۔ سرشار نے بھی اس ناول میں وِلن کی تعمیر میں نفرت انگیز بدیاں جمع کر دی ہیں۔

چھوٹے مرزا کی یہ تصویر ناول میں تضاد اور معقولیت (Convincing) جیسے عناصر کی حامل ہے۔ نوشابہ جس رئیس زادے سے محبت کرتی ہے اور شادی کی خواہش مند ہے، اس کے اوصاف چھوٹے مرزا کی برائیوں کے تناظر میں زیادہ نمایاں ہو جاتے ہیں۔ پھر نوشابہ کا اپنی پسند سے شادی کرنے کا جواز بھی چھوٹے مرزا کی اسی تصویر سے حاصل ہوتا ہے۔ پسند کی یہ شادی شریف ثقافت کے لیے ایک نئی بات ہے۔ ناول کے مندرجات دکھاتے ہیں کہ کس طرح اب شادی کے معیارات تبدیل ہو رہے ہیں۔ ایک عہد تک شریف ثقافت میں شاہی نسل سے ہونا قابلیت کی اہم ترین مثال تھا۔ محض یہ وصف شادی کے معیار پر پورا اترنے کے لیے ناکافی ہے۔ پدرم سلطان بود اب واحد معیار نہیں رہا۔ چھوٹے مرزا شاہی نسل سے ہونے کے باوجود تعلیم یافتہ نہ ہونے کے سبب اور اپنی بد عادتوں کی وجہ سے نوشابہ کے ساتھ شادی کے لیے ایک نامناسب جوڑ قرار پاتا ہے۔ ایک اور پہلو جو خصوصاً ایک بڑی ثقافتی تبدیلی کا اشارہ ہے، وہ شادی کے حوالے سے لڑکی کا اختیار (Agency) ہے۔ یہ پہلو انیسویں صدی میں صرف سرشار کے ناولوں میں ہی نظر آتا ہے۔(۱۰۵)

عورت مرد کے تعلقات کا بیان اور اس کی مختلف نوعیتوں کی نمائندگی، ایسا موضوع ہے جس میں تنوع اور ارتقا اردو ناول کی نشوونما کے پہلو بہ پہلو ہوا ہے۔ انیسویں صدی کے اردو ناول نے عموماً عورت اور مرد کے باہمی تعلق کے لیے نواب اور طوائف کی جوڑی قائم کی ہے۔ یہاں باہمی تعلق سے مراد محبت اور ذاتی نوعیت کا رشتہ ہے۔ فسانۂ آزاد میں حسن آراء کے آزاد اور جہاں آراء کے ہمایوں فر سے تعلقات کے علاوہ آزاد اور دیگر مردوں کے زیادہ تر تعلقات طوائفوں، بھٹیاریوں یا مال زادیوں سے ہی ہیں۔ کچھ ایسی ہی صورت حال سیرِ کہسار میں ہے جہاں نواب، منہارنوں سے تعلق قائم کرتے ہیں۔ ایسے تعلقات ایک حد تک عورت مرد کے تعلق کو مجلسی زندگی میں بیان کرنے کے سلیقے، اسلوب اور ہیئت کی تلاش کرنے کی کوششیں ہیں۔ نواب اور اجلاف کی کوئی لڑکی، یہ سرشار کے کئی ناولوں کی معروف 'جوڑی' ہے۔ یہ ناول اشراف میں زنانہ اور مردانہ کے الگ الگ ہونے کے سبب عورتوں مردوں کے آزادانہ اختلاط کو ناممکن دکھاتے ہیں۔ اسی لیے جب اس اختلاط کو دکھانے کا موقع آتا ہے تو کبھی طوائف کا کوٹھا موضوع بنتا ہے، کبھی کوئی پہاڑی مقام ملاقات کی جگہ مقرر ہوتا ہے اور کبھی محل کا مردانہ حصہ ایسی مخلوط محفلوں کی آماج گاہ بن جاتا ہے۔ کڑھم دھم کی خصوصیت یہی ہے کہ اس میں ایک شریف زادی کو دامِ الفت میں گرفتار دکھایا گیا ہے۔ اس کی حالت بیان کرنے کے لیے مثنوی اور غزل کی رسومیات کا سہارا لیا گیا ہے۔ جب اس شریف زادی کو ڈھنڈورچی کے ذریعے دھوکے سے اس کے عاشق کی پھانسی کا پیغام پہنچایا جاتا ہے تو وہ سنتے ہی بے ہوش ہو جاتی ہے۔ اس بات سے زیادہ اہم شریف زادوں میں محبت کے تعلق کا قیام اور اس کا بیان ہے۔ اس پر مستزاد یہ کہ لڑکی کی بہنیں اور بہنوئی بھی

اس تعلق کی حمایت کرتے ہوئے دکھائے گئے ہیں۔ جاگیردارانہ سماج کی معروف ''غیرت مندی'' صرف لڑکی کے باپ اور اس سے شادی کے خواہش مند بگڑے ہوئے پھوپھی زادے میں دکھائی گئی ہے۔

اس ناول کے عاشق و معشوق راہِ سخن یوں نکالتے ہیں کہ ایک بندریا والی کو پیغام رسانی کا ذریعہ بناتے ہیں۔ دوسرا طریقہ وہ یہ اختیار کرتے ہیں کہ رات کے وقت دریا میں چراغوں سے بھرا طباق چھوڑتے ہیں جس کے اندر خط بھی چھپا ہوتا ہے۔ یوں پردہ نشین کا پردہ بھی قائم رہتا ہے اور عاشق و معشوق کی گفتگو بھی ہو جاتی ہے۔

ایک اور بات جو اس عہد کے لحاظ سے نرالی ہے، وہ اس ناول میں لڑکی کا اپنی مرضی سے باپ کی خواہش کے خلاف شادی کرنا ہے جس میں اس کی بہنیں اور بہنوئی اس کی مدد کرتے ہیں۔ اس پوشیدہ نکاح سے قبل نوشابہ اپنے والد کو ایک خط لکھتی ہے جس میں وہ اپنی مرضی سے شادی کی اطلاع بھی دیتی ہے اور اپنے باپ کی پسند کے لڑکے سے شادی نہ کرنے کی وجوہ بھی بیان کر دیتی ہے۔ اس کا مقدمہ یہ ہے کہ ایک تعلیم یافتہ لڑکی کی شادی ایک جاہل سے صرف ہم نسل یا ہم ذات ہونے کی بنا پر کرنا درست نہیں۔ وہ خط میں اپنے والد سے مخاطب ہوتی ہے: ''یہ بھی میرے نصیبوں کی خوبی ہے کہ آپ میری تباہی کے ایسے درپے ہو جائیں گے کہ جس شخص کو آپ خود شہدا، لقہ، اٹھائی گیرا، بدمعاش، بدوضع، لچوڑا، جھولا سمجھتے ہیں، اس کے ساتھ عقد کر کے تمام عمر کے لیے میری زندگی غارت کرنے کی فکر کریں۔'' وہ اپنے باپ کی پسند کے لڑکے کی خامیاں کھول کھول کر بیان کرتی ہے اور دہائی دیتی ہے کہ اُس جیسا عاقل بیٹی کی شادی میں کیسے دھوکا کھا سکتا ہے۔ وہ بڑے پر اعتماد انداز میں کہتی ہے: ''تعلیم نے میری آنکھوں کو عاقبت اندیشی کے نور سے منور کر دیا ہے میں اپنا نیک و بد خوب سمجھ سکتی ہوں۔'' اپنی پسند کے لڑکے کی خوبیاں گنواتے ہوئے وہ لکھتی ہے:

> ''انگریزی میں برق، فارسی میں منشی، عربی کا جید طالب علم، آج تک ہم نے یا کسی نے اس کی کوئی بدوضعی کی بات نہیں سنی۔ نیک چلن آدمی، روپے والا، جاگیردار، عالی خاندان، خوش رو، خوش وضع... میری دل سے دعا ہے کہ... جتنی سیانیں لڑکیاں ہیں ان سب کو خدا توفیق نیک عطا کرے کہ اپنے نیک و بد میں تمیز کر سکیں اور اگر ان کے باپ یا کوئی اور عزیز اپنی جہالت یا ان کی بدنصیبی سے ان کی زندگی تلخ کرنا چاہتے ہیں تو اپنے کنبے کے بڑوں اور بزرگوں اور دانش مندوں سے صلاح لے کر اپنے آپ کو اس مخمصے سے بچائیں۔''(۱۰۶)

اس خط کو اپنے عہد کے سیاق میں ایک کھلی بغاوت تصور کیا جا سکتا ہے۔ یہ ایک نئی تبدیلی کا پیش خیمہ ہے۔ اب انسان کو نسل کی بنیاد پر سمجھنے والا طبقہ اُس میں تعلیم اور کرداری اوصاف کو بھی جگہ دینے لگا ہے۔ یہاں ذات برادری غیر اہم نہیں ہوئی نہ غیر موثر ہوئی ہے، البتہ اسے وہ پہلی غالب (Dominent) حیثیت اب حاصل نہیں رہی۔ ثقافت میں نو خیز (Emergent) عناصر نے اپنی اہمیت منوانا شروع کر دی ہے۔(۱۰۷) اوپر خط میں نوشابہ نے اپنی پسند کے لڑکے کی

جن خصوصیات کا ذکر کیا ہے، ان کی ترتیب اہمیت کی حامل ہے۔ اپنی پسند کی خوبیوں میں وہ پہلے انگریزی، فارسی اور عربی سے واقفیت کو درج کرتی ہے، پھر اس کے چال چلن کا ذکر آتا ہے، اس کے بعد دولت تب کہیں جا کر خاندان کا تذکرہ نکلتا ہے۔ نوشابہ اپنے درست غلط سمجھنے کی صلاحیت کو تعلیم کا مرہونِ منت سمجھتی ہے۔ یہ ترتیب غیر اہم نہیں ہے۔ تعلیم اور اخلاق کو خاندان اور دولت پر ترجیح دینا بامعنی ہے۔ یہ وہ نوخیز عناصر ہیں جنھیں ثقافت میں بار ملنا شروع ہوا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ خواتین کا اپنی زندگی پر اختیار بھی اب بڑھتا ہوا نظر آتا ہے۔ یہاں یہ بات دل چسپ ہے کہ باپ بیٹی کا یہ خط پڑھ کر غصے میں نہیں آتا، اس کے دلائل کا قائل ہو جاتا ہے۔

'شریف' کو ایک بنیادی علامت کے طور پر تجزیے کا موضوع بناتے ہوئے ہمارے پیش نظر یہ بات تھی کہ اس کی مختلف صورتوں کو نمایاں کر کے یہ دکھایا جائے کہ ثقافت جن بنیادی علامتوں کے ذریعے اپنی صورت وضع کرتی ہے، وہ جامد نہیں ہوتیں۔ سماجی بدلاؤ جس میں سماج کے مختلف طبقات میں تعلق کی نوعیت کا تبدیل ہونا، سماج میں عزت و شرف کے پیمانوں کا تبدیلی سے گزرنا؛ معاشی بدلاؤ میں پیدا کار (Producer) اور صارف (Consumer) کے درمیان رشتے کا بدلنا، سرپرستی کی جگہ صارف کا لے لینا اور سماج کے مختلف طبقات میں ایک علامت کے مختلف معانی اور زاویے اس کے تصور پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ شریف کی علامت کثرت کی حامل ہے اور زمان و مکان کی تبدیلی بھی اس پر اثر انداز ہو رہی ہے۔

اردو ناول کی ثقافت میں زبان بھی ایک ایسی ہی بنیادی علامت ہے جو اس کے باسیوں کے لیے سماجی درجہ بندی (Social Hierarchy) اور مختلف افراد کے ثقافت میں مخصوص مقام و مرتبے کے تعین کا آلہ ہے۔ اس ثقافت میں زبان سماجی حیثیت کے تعین سے جڑی ہے، محض ابلاغ کا ذریعہ نہیں۔ زبان تعلیمی نظریے، نصاب اور قوم یا مذہب کی شناخت سے منسلک دکھائی دیتی ہے۔ ناول میں کرداروں کی سماجی حیثیت ظاہر کرنے کے لیے ناول نگار اس کے لہجے کو بنیاد بناتے ہیں۔ کسی شخص کو مہذب اور غیر مہذب ثابت کرنے کے لیے بھی زبان پر اس کی دسترس کو اساس بنایا جاتا ہے۔ اردو ناولوں میں زبان علوم کی کلید ہے، علوم کی تفصیل کہیں نہیں ملتی، بس مختلف زبانوں کے ذکر سے ہی تعین کیا جاتا ہے کہ کردار کی علمی حیثیت اور افتادِ مزاج کیا ہے۔

سرشار کامنی میں رنبیر اور کامنی دونوں کی علم سے واقفیت کی دلیل ان کی زبان شناسی سے دیتے ہیں۔ دونوں انگریزی، فارسی، اردو اور ناگری سے واقف ہیں۔ تعلیم سے مراد محض زبانوں کا علم ہے اور یہ بات قابلِ تعریف بھی ہے۔ اس کی ایک وجہ حالی کے اکلوتے ناول مجالس النسا کے مطالعے سے سمجھ آتی ہے۔ ناول کے مرکزی کردار سید عباس کا والد سید امجد علی اس کی تربیت کے حوالے سے ایک وصیت نامہ مرتے دم چھوڑ گیا۔ اس میں

انگریزی حکومت کی تعریف، ان کے دم سے ہندوستان میں ہونے والی ترقی، زندگی گزارنے میں جن امور کا خیال رکھنا ہے، ان کے بارے میں نصیحت اور عمدہ اوصاف کی طرف توجہ دلائی گئی ہے۔ زبان کی بابت سید امجد علی نے لکھا ہے:

> ''جتنی علموں کے سیکھنے میں کوشش کرو، اتنی ہی نئی زبانیں سیکھنے میں سعی کرنا۔ مگر سب سے پہلے اپنی زبان درست کرنا۔ پھر وہ زبان سیکھنا جس میں دین کی کتابیں ہوں۔ پھر بادشاہ وقت کی زبان میں کمال حاصل کرنا۔ اس کے بعد جو زبان تھوڑی بہت آ جائے، فائدے سے خالی نہیں۔ مگر بہت ضرور ان تین زبانوں کو سیکھنا ہے۔ بعضے لوگ فارسی زبان سیکھنے میں اپنی عمر تمام کر دیتے ہیں، یہ بڑی غلطی کی بات ہے۔ اس کی ضرورت تھی تو اہل عجم کی سلطنت میں تھی۔ اب وہ وقت گیا۔ اب انگریزی میں کمال پیدا کرنا چاہیے اور فارسی صرف اتنی سیکھنی چاہیے جس سے اردو کو رونق ہو۔'' (۱۰۹)

برعظیم ایک کثیر لسانی خطہ ہے۔ اس میں بادشاہ اور عوام کے درمیان ثقافتی اور لسانی سطح پر فرق موجود رہا ہے۔ مغلیہ عہد میں سرکاری سطح پر جو حیثیت فارسی کو حاصل تھی، وہی استعماری حکومت میں انگریزی کو ہو گئی۔ فارسی نے دیسی زبانوں کے مزاج پر اپنا اثر ڈالا۔ فارسی کے دور میں استناد اور تہذیب کا معیار یہی زبان تھی، ویسا ہی مرتبہ اور استناد استعماری دور میں انگریزی کو حاصل ہوا۔ اس کے مضمرات ثقافتی بھی تھے اور سیاسی بھی۔ اس صورتحال میں کسی زبان سے واقف ہونا محض معاشی مسئلہ نہیں تھا، ایک ثقافتی مسئلہ بھی تھا۔ سید امجد حسین کی یہ نصیحت ایک سطح پر سیدھی سادی عملیت (Pragmatic) پسندی کا اظہار ہے، معاش تک رسائی کے لیے جس زبان کی ضرورت ہے، اس سے واقفیت پہنچانا لامحالہ ضروری ہے۔ اُس نے بڑے سادے انداز میں وہ بات سمجھانے کی کوشش کی ہے جسے ایک حکمت کے طور پر استعماری دور حکومت میں اشرافیہ نے اپنائے رکھا۔ یہی سبب ہے کہ اشراف کے یہ لکھے گئے ناول انگریزی تعلیم کو ثقافتی سرمائے (Cultural Capital) میں اہمیت دیتے ہیں۔ سید امجد کے اس وصیت نامے میں زبان کی ایک حیثیت مذہبی شناخت بھی ظاہر ہوتی ہے۔ یہ شناختی عمل ۱۸۵۷ء کے بعد زور پکڑتا ہے اور بیسویں صدی کا پہلا نصف اس کا نقطۂ عروج ہے۔ پھر یہ بات برعظیم جیسے کثیر لسانی خطے میں ہی کی جا سکتی تھی، جہاں مخصوص تاریخی صورتِ حال نے زبانوں کے حوالے سے مخصوص ہالے (Aura) مقام اور شناختیں منسوب کر دیں۔ ورنہ یک لسانی ملکوں یا خطوں میں ایسی بات کا ہونا بہت مشکل ہے۔ اپنے والد کی اس نصیحت پر سید عباس یوں عمل کرتا ہے کہ متعدد زبانیں سیکھ لیتا ہے۔ ترکی پہنچ کر اسے خبر ملتی ہے کہ سلطان کے ہاں ترجمانی کی خدمت عرصہ دراز سے صرف اس لیے خالی ہے کہ اس کی بنیادی قابلیت پانچ زبانوں (ترکی، عربی، فارسی، انگریزی اور فرانسیسی) سے واقفیت کا حامل کوئی شخص نہیں مل رہا۔ سید عباس ترکی اور فرانسیسی سے شد بد نے کر اس آسامی کے لیے درخواست دیتا ہے جو منظور کر لی جاتی ہے۔ یہ زبانوں

سے واقفیت ہے جو سید عباس کو سلطان ترکی کے دربار میں ملازمت دلوا دیتی ہے۔

سرفراز دہلوی کے ناول انجامِ عیش کے مرکزی کردار نواب احسن الدولہ انگریز کمشنر کے سمجھانے پر تعلیم کے لیے چیفس کالج لاہور بھیج دیے جاتے ہیں۔ وہاں ''اول برس، ڈیڑھ برس... انگریزی، حساب، جغرافیہ میں بھی خوب دل لگایا۔'' مضامین کی فہرست میں یہاں زبان کو اولیت حاصل ہے۔ اس ناول کے ایک اور کردار ظہیر کے والد ''نعیم الدین تھوڑی بہت اردو فارسی پڑھ کر دس روپے کے ہیڈ ہو گئے''، یعنی انھیں ملازمت زبان کے سبب ملی۔(۱۰۹)

زبان پر عبور کس طرح ثقافت میں مہذب ہونے یا اعلیٰ ہونے کے تصور سے جڑا ہے، اس کی مثال سرشار کے ناولوں میں جا بجا دیکھی جا سکتی ہے۔ وضاحت کے لیے ان کے ناول کڑم دھم سے ایک مثال۔ اس ناول میں مرکزی کردار نوشابہ ایک اعلان سن کر بے ہوش ہو جاتی ہے جسے مردہ سمجھ کر گھر میں ہاہا کار مچ جاتی ہے۔ امیر زادی کا یوں اچانک بے ہوش ہو جانا گھر میں کہرام برپا کر دیتا ہے۔ بڑے مرزا سے لے کر خادماؤں تک سبھی نوشابہ کو رو بیٹھ لیتے ہیں۔ جب ایک بنگالی ڈاکٹر آ کر اس کا معائنہ کرتا ہے تو بات کھلتی ہے کہ وہ بے ہوش ہو گئی تھی۔ اس کی دوا سے نوشابہ تندرست ہو جاتی ہے لیکن گھر بھر کے لیے اس ڈاکٹر کی غلط اردو ہنسی کا سامان ہو جاتی ہے۔ راوی اسے ''جانگلو'' کہتا ہے اور ناول کا پورا ایک باب اس کی غلط اردو پر گھر کی بیگمات کی طرف سے مذاق اڑانے کے بیان پر مشتمل ہے۔ جس کی دوا سے نوشابہ تیزی سے روبہ صحت ہوتی ہے، اُس کی تعریف میں تو دو ایک جملے ہی نکلتے ہیں لیکن اس کی غلط اردو کو بار بار مختلف حوالوں سے تضحیک کا نشانہ بنایا جاتا ہے۔ بیگمات اسے 'ہُوش' کہتی ہیں، ان کی اور ڈاکٹر کی زبان میں فرق کو آسمان اور زمین کے تفاوت سے ظاہر کیا گیا ہے۔ اسی مذاق کے دوران میں یہ جملہ بھی سننے کو ملتا ہے: ''کیا بالکل بولنا نہیں جانتا۔''(۱۱۰) اس کا جواب ظاہر ہے 'نہ' میں ہے۔ اگر اس باب میں بیگمات کے طرزِ عمل اور راوی کے زبان کی بابت نقطۂ نظر کو دیکھا جائے تو ذہن عربی عجمی مسلکے کی طرف جاتا ہے۔ جس طرح عرب باقی دنیا کو گونگے سمجھتے تھے، اس ناول کے کردار بھی اپنی زبان دانی کے معاملے میں کچھ اسی نوع کے خیالات رکھتے ہیں۔ تحقیق کی رو سے اسے نہ غلط کہہ سکتے ہیں، نہ درست۔ ایک وصف ہے جو زبان کے حوالے سے ظاہر ہو رہا ہے۔ اسے 'ثقافتی نرگسیت' کہا جا سکتا ہے۔ بشریات میں اس کے لیے Ethnocenterism کی اصطلاح موجود ہے۔

ثقافت کے اندر خود کو مستند دکھانے کا جو رجحان پایا جاتا ہے، اس ناول کے کرداروں کا عمل اس کے مطابق ہے۔ ثقافت اپنے باسیوں کو ایک ایسا آئینہ فراہم کرتی ہے جو دوسروں کا ہو بہو عکس پیش کرتے ہوئے بھی، کم از کم دائیں کو بایاں اور بائیں کو دایاں ضرور بنا دیتا ہے۔ یہ عکسی الٹاؤ کسی زبان شناس گروہ کو دوسروں پر ہنسنے کا موقع فراہم کرتا ہے اور اپنی عظمت کے خود ہی قائل ہو جانے کا احساس بھی۔ یہ خود کو معیار ماننے کے مترادف ہے۔ اس معیار پر ظاہر ہے

خود اپنی ذات کے علاوہ کوئی بھی 'دوسرا' پورا نہیں اتر سکتا۔ ناول کے اس سارے باب کو اگر محض لفظی بازی گری سے مزاح پیدا کرنے کی ایک کاوش بھی سمجھ لیا جائے تو بھی اس امکان کا موجود ہونا ہی اس بات کی نشانی ہے کہ زبان کے ساتھ تعلق کا ایک ہالہ تو موجود ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو یہ لسانی چھیڑ چھاڑ پیدا ہی نہ ہوتی۔

سرشار نے کامنی کے ہیرو کی انگریزی دانی کی تعریف میں اسے بالکل انگریزوں کے سے لہجے میں بولتا بتایا تھا۔ ربط ضبط میں عباس حسین ہوش بھی اپنے مرکزی کردار مرزا کمال کے کمالات کا ذکر کرتے ہوئے، اس کی انگریزی دانی اور انگریزی تقریر کی خوب خوب داد انگریزوں سے دلواتے ہیں۔ وہ مرزا کمال کی برطانیہ میں غدر کے چشم دید واقعات پر تقریر دکھانے سے پیش تر لکھتے ہیں:

''ہندوستان میں محلات کی بولی اردوئے معلّی کے نام سے جس طرح مشہور و معتبر ہے اور اس زبان پر قدرت و وقوف رکھنے والا بڑی قدر کی نگاہوں سے دیکھا جاتا ہے، اسی طرح ولایت میں زنانی بات چیت اور ان کے محاوروں پر عبور جس کو ہوتا ہے، وہ پوری داد پانے کا مستحق۔ مرزا کمال نے سب سے بڑھ کر یہ کمال کیا کہ اپنے طرز تقریر ہی کو بالکل بدل کر وہ مناسب اور عام پسند طریقہ اختیار کیا کہ سننے والے کان ہی نہیں پکڑتے تھے، بلکہ ہر ہر فقرے پر لوٹے جاتے تھے۔''

مرزا کمال کی اس تقریر کی سب حاضرین تعریف کرتے ہیں۔ مجمع کئی گھنٹوں پر مبنی اس تقریر کو کمال خاموشی سے سنتا اور سر دھنتا ہے۔ تعریف کے پہلو میں اہم ترین یہ جملہ سامنے آتا ہے کہ ''اس قلیل مدت میں جس قدر ہماری زبان پر آپ نے قبضہ کیا ہے، یہ ایک بے انتہا حیرت انگیز بات ہے۔'' یہ جملہ ادا کرنے والی مس آلن، کمال کو یورپ میں آئے غیر ملکیوں میں اول نمبر دیتی ہے جس کی بنیاد یہی زبان دانی ہے کہ اس نے انگریزی بالکل مادری زبان بولنے والوں کی طرح سیکھ لی ہے۔ اس صلاحیت کی تعریف میں وہ یہاں تک بڑھ جاتی ہے کہ ''چند روز میں اہلِ زبان کے مثل بلکہ ان سے افضل و اعلیٰ ہو جانا زبردست مقدر سے 'مرزا کمال' ہی کے حصہ کی بات تھی۔'' (۱۱)

اہل زبان کی فصاحت کا یہی تصور ہے جو کرداروں کی زبان کو 'معیار' کے مطابق نہ ہونے پر مذاق کا نشانہ بناتا ہے۔ ان ناولوں میں 'غیر معیاری' لہجہ مذاق اڑانے کے لیے مستعمل ہے ہی، کرداروں کے 'وحشی'، 'گنوار' یا 'جانگلو' ہونے کو ظاہر کرنے کے لیے بھی ان سے دیہاتی لہجے میں اردو بلوائی جاتی ہے۔ نمائندگی (Representation) کا یہ انداز زبان کی بنیاد پر سماجی مقام کو ظاہر کرنے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ شاد عظیم آبادی کے صورۃ الخیال کے دوسرے حصے حلیۃ الکمال میں ولایتی اور علیمن کے درمیان بھیک مانگنے کی برائی اور مذہب میں اس کی مناہی پر ہونے والا مکالمہ زبان کے سماجی استعمال میں بدل جاتا ہے۔ یہاں مختلف سیدوں اور مانگنے والوں کا ذکر نکل آتا ہے۔ انھی میں ایک بلوری کے سید ہیں۔ علیمن کہتی ہے: ''اے ہے بلوری سیدوں کی باتوں پر تو میں ہنستے ہنستے لوٹ لوٹ

ہمار لوگن کا بھی حق چاہے کہ ناہیں، دادا جب بھیجن ہیں، تب آئے ٹرمار
جاتی ہوں۔ آئے اور ستانا شروع کیا ’’(۱۱۲) بھیک مانگنا اگر عیب ہے تو قابلِ ذکر بات لہجہ بھی ہے جو
اب لے کا ہے میر صاحب تم ہو تو سید ہونا دلاؤ دلاؤ۔‘‘
گھٹنے کا باعث ہے۔ کردار کی زبان اور لہجہ اس کی شناخت ظاہر کرنے میں کس طرح مدد دیتا ہے، اس کی ایک اور مثال
افسانۂ نادر جہاں میں سامنے آتی ہے۔ ناول کی کردار راوی طاہرہ کی ساس اس پر طرح طرح کے الزام لگاری
ہے کہ ملازمہ بختاور کا صبر جواب دے جاتا ہے۔ وہ بڑھیا کو سمجھانے کی کوشش کرتی ہے تو اس کی تواضع لکڑی کی مار
سے ہوتی ہے۔ اس کا سر پھٹ گیا، ہوش جاتا رہا، دو دن بعد جب اس میں ذرا سکت آئی تو رینگتی ہوئی چوکی پر پہنچی، اپنا
حال سنایا، تھانے والے اس کے ساتھ طاہرہ کے دروازے پر آ گئے اور شور مچانے لگے: ’’مولبی صاحب ہو؟‘‘ جب
بتایا گیا کہ وہ گھر پر نہیں تو تھانے دار بولا ’’اس بڑھیا کو کاہے ٹھونک ڈالا؟ اس کا سر پھٹ گوا، اپنے گھر ماں حکومت
کرت ہو، نہیں جانت ہو کہ انگریجی جمانہ ہے۔ لے ترت پھرت باہر کھڑیا بھیجو، کسی اروسی پروسی کو بلائے ہو کہ وہ لکھا
جائے۔‘‘(۱۱۳) یہاں مختلف Registers کے استعمال سے کردار کی شناخت کو ابھارا گیا ہے۔ یہی کام طبیب کے ناول
عبرت میں فارسی سے لیا گیا ہے، جہاں دربار کا رنگ دکھانے کے لیے شہزادی کے منھ سے فارسی کے اشعار کہلوائے
گئے ہیں۔(۱۱۴) یہاں بھی زبان مقام و مرتبے اور فضا سازی کے تعین میں استعمال ہوئی ہے۔

زبانیں سیکھنے کی اہمیت اور علمیت کے اظہار میں ان کو بنیادی معیار بنانا فسانۂ خورشیدی میں سامنے آتا
ہے۔ خورشیدی کے والد محتشم الدولہ اُس کی تربیت کے لیے انگریز استانی مس ٹامسن کا اہتمام کرتے ہیں۔ اس کی بیوی
اس پر چیں بر چیں ہوتی ہے تو نواب سمجھاتے ہیں کہ مس ٹامسن ’اپنی قوم کی شریف‘ ہے اور جن ڈومنیوں پر بیگم کا اعتماد
ہے، وہ ’شہر بھر کی آوارہ‘ ہیں۔ ٹامسن کی تدریسی، تہذیبی اور علمی خوبیوں کے علاوہ راوی اس کی اٹھارہ زبانوں سے
واقفیت کو خاص طور پر بیان کرتا ہے۔ اس کی خوبی یہ کہ اس نے ’’فارسی عربی میں وہ مہارت پیدا کی کہ بڑے بڑے ملا
لوہا مانتے تھے۔‘‘ اسی ناول میں جب مس ٹامسن نواب آسماں جاہ کے رشتے کی بات خورشیدی کے لیے چلاتی ہے تو
نواب محتشم الدولہ کو خصوصاً بتاتی ہے کہ:

> ’’نواب صاحب! میں آپ سے کیا کہوں جس وقت یہ [نواب آسماں جاہ] مجھ سے لیٹن (لاطینی) و گریک (یونانی) پڑھنے آتے تھے، میں خود حیران ہو گئی تھی کہ کیا ذہن، ان کو خداوند کریم نے عطا فرمایا ہے۔ اتنا جلد انھوں نے سیکھ لیا کہ میں بدقت ان کو پڑھایا کرتی تھی۔‘‘(۱۱۵)

ان مثالوں سے عیاں ہے کہ زبان یہاں معیارِ تہذیب بھی ہے، معاش کا ذریعہ بھی، علم کا استناد بھی اور ذہنی
صلاحیتوں کا اظہار بھی۔ ناول نگار محض لہجے یا لفظوں کے انتخاب سے ہی کردار شخصیت اور خاص طور پر اس کی علاقائی
شناخت اور سماجی مقام و مرتبے کو ظاہر کرتے ہیں۔ دونوں صورتوں میں یہ سماجی معیارات کا نشان بن جاتی ہے۔ اردو

ناولوں میں اس معیار کو کرداروں کی پیش کش میں استعمال کیا گیا ہے۔ بعض کرداروں کے لہجے کا ٹھٹھا اڑانا اور خاص طور پر لکھنوی ناولوں(۱۰۲) میں زبان پر عبور کے ذریعے کسی امیر کے دربار تک رسائی حاصل کرنے کی مثالیں دکھا رہی ہیں کہ زبان پر قدرت اور اس کی نزاکتوں سے واقفیت اردو ثقافت کے لیے کس قدر اہمیت کی حامل تھی۔ ایسا نہیں کہ باقی علاقوں کے ناولوں میں زبان کو سماجی مقام کے معیار کے طور پر قبول نہیں کیا گیا۔ لکھنؤ کی خصوصی نشاندہی محض وہاں کے ناولوں میں زبان کی سماجی حیثیت کی مثالوں کے حوالے سے پائی جانے والی بہتات کے سبب ہے۔ دہلوی ناول نگار سرفراز عزی شرفا اور طوائفوں میں فرق نمایاں کرنے کے لیے محاورے تبدیل کر دیتے ہیں۔ مثلاً اگر شرفا، پشت در پشت بولتے ہیں تو وہ طوائفوں کے لیے شکم در شکم استعمال کرتے ہیں تاکہ دونوں میں تفاوت بنا رہے۔ زبان ان ناولوں میں نوکری کے حصول کا ذریعہ، سماجی حیثیت کا اظہار، تصورِ کائنات میں مخصوص مرتبے کا حامل ہونے کا نشان، کردار نگاری کا ایک طریقہ، اپنے مہذب ہونے کی سند اور قومی و مذہبی شناخت کی علامت بن کر سامنے آتی ہے۔

ثقافتی مطالعے میں سماجی رابطے (Social Interaction) کی تفہیم دو حوالوں سے اہم ہے۔ ایک تو اس سے سماجی درجہ بندی کو سمجھا جا سکتا ہے، دوسرا تصورِ کائنات کی عملی تصویر بھی اس سے متشکل ہوتی ہے۔ بشریات میں رسوم (Rituals) سماجی رابطے کا ایک ذریعہ سمجھی جاتی ہیں۔ یہ تصورِ کائنات کی عملی تصویر اور سماجی میل جول کی نمائندگی بہ یک وقت کرتی ہیں۔(۱۰۳) یوں رسوم کا ایک سرا تصورِ کائنات اور دوسرا خلقیے سے جڑا ہوتا ہے۔ اس لیے ثقافتی مطالعے میں ان کی اہمیت واضح ہے۔ رسم و رواج زندگی کے اسالیب ہیں۔ خوشی منانا اور غم کو گوارا بنانے کا طریقہ سماجی سطح پر ان کے لیے رسم و رواج تشکیل دیتا ہے۔ انسانی اجتماع اپنے جذبات کی تفہیم، تشکیل اور ان کے اظہار کے لیے رسم و رواج وضع کرتا ہے۔ رسم و رواج صدیوں کے تجربات کا نچوڑ ہوتے ہیں۔ باب کے اس حصے میں رسم و رواج کی علامتی حیثیت کو نمایاں کرتے ہوئے، اردو ناول میں رسم و رواج کی مدد سے مختلف کرداروں کی سماجی حیثیت کو متشکل کرنے کی جو مثالیں موجود ہیں، ان میں سے چند ایک کو تجزیے کا موضوع بنایا جائے گا۔ اس کے بعد ناول میں رسم و رواج کی طرف ناول نگاروں کے رویوں کو سمجھنے کی کوشش کی جائے گی۔ اس ضمن میں ناول نگاروں نے اصلاح کی جو کوششیں کی ہیں، ان کو بحث کا حصہ بناتے ہوئے رسم و رواج سے ان کی برگشتگی کو واضح کیا جائے گا۔ اس کے ساتھ ساتھ رسم و رواج کیسے بیسویں صدی کے ابتدائی نصف میں استعماریت کے تناظر میں 'شناخت' کا وسیلہ بن گئے، اسے بھی تجزیے میں شامل کیا جائے گا۔

رسم و رواج سماجی مکالمے کا ایک طریقہ ہیں۔ یہ اپنے مخصوص جغرافیے میں جنم لیتے ہیں۔ ان کی تفہیم بھی خاص ثقافتی سیاق و سباق میں ہی ہو سکتی ہے۔ سماج کے اندر تعزز اور بہتر مقام کے اثبات میں رسم و رواج اہم کردار ادا کرتی

ہیں۔ ان کی مدد سے کسی فرد کے پاس امکان ہے کہ وہ اپنی سماجی حیثیت کو اجتماعی سطح پر ثابت کر سکے۔ اس استحکام کے حصول کے ذرائع میں تبدیلی ثقافتی بدلاؤ کو نشان زد کرتی ہے۔ اپنی سماجی حیثیت کو استحکام اور اعتراف دلانے کے لیے رسم و رواج کا سہارا لینے کی چند مثالیں دیکھتے چلیے۔ سرشار کے ناول کامنی میں سماجی مرتبے کو ثابت کرنے کی نشانی یہ سامنے آتی ہے کہ غریبوں کو کھانا کھلایا جائے۔ اس کے علاوہ کنیا دان کرنا، اہم تہواروں پر دل کھول کر خرچ کرنا اور دھرم شالاؤں کی امداد کرنا ایسے مظاہر ہیں جن سے 'نیک نامی'، 'عالی حوصلگی' اور 'معزز' ہونے کو ثابت کیا جا سکتا ہے۔(۱۱۸) سماجی اعتراف حاصل کرنے میں خوشی اور غم کے موقعے پر دل کھول کر خرچ کرنے کی مثال ربط ضبط میں نظر آتی ہے۔ ناول میں سلطانِ عالی کا مصاحبِ خاص حبیب دریا میں ڈوبنے سے بچ گیا ہے: "سلطان عالی نے حبیب کے ملنے کی خوشی میں ایک جشنِ عظیم منعقد کیا جس میں ناچ گانے کے علاوہ کئی سو محتاجوں، مسافروں، یتیموں، بیواؤں کو بہت خوش گوار و لذیز کھانا کھلایا گیا۔"(۱۱۹)

فسانۂ آزاد کی پہلی جلد میں کھوئے ہوئے صف شکن بٹیر کے مل جانے پر نواب ایک جشن کا اہتمام کراتے ہیں۔ منتظمین کو وہ تاکید کرتے ہیں کہ "انتظام ایسا ہو کہ لوگ دور دور تک تعریف کریں، سب چیزیں اپنے اپنے قرینے سے، انگریزی باجا ضرور ہو۔"(۱۲۰) یہاں جشن محض اپنی خوشی کا اظہار نہیں رہا، سماجی اعتراف حاصل کرنے کا ذریعہ بن گیا ہے۔ خود نواب کے لیے یہ بات اہمیت کی حامل ہے کہ لوگ اس کی تعریف کریں۔ پھر لوگوں کا جشن کی تعریف کرنا اس امر کو ظاہر کرتا ہے کہ ثقافتی معنی میں اس قدر کو اہم تسلیم کیا جاتا ہے۔ اسی تسلیم نے اجتماعی سطح پر اس رسم کے وجود کو ممکن بنایا ہے۔

رسم و رواج میں سماجی حیثیت کو علامتی سطح پر ظاہر کرنے کا امکان خصوصاً اجتماعی موقعوں پر ہوتا ہے۔ اجتماعی سے یہاں مراد ایسی رسوم ہیں جن میں بڑے گروہِ انسانی حصہ لیتے ہیں۔ مثلاً محرم میں تعزیہ نکلنا ہو یا سبیل لگائی ہو، اس موقعے پر اس رواج میں زیادہ بڑی تعداد میں لوگ حصہ لیں گے، اس کے مقابلے میں شادی زیادہ سے زیادہ دو گروہوں پر مشتمل ہے، ایک دُلھا والے، دوسرا دُلھن والوں کا گروہ۔ اجتماعی موقعوں پر سماجی حیثیت منوانے کے دو طریقے رسوم میں سامنے آتے ہیں۔ ایک اس میں بھرپور شرکت، معاشی طور پر اپنی برتری ثابت کرنا، دوسرا رسم میں شمولیت کا نمبر۔ فسانۂ آزاد میں محرم کے موقعے پر تعزیوں کا نکلنا ان دو حوالوں سے موضوع بنا ہے۔ کس کا تعزیہ سب سے پہلے آئے گا اور کس کا تعزیہ سب سے زیادہ بھرپور ہوگا۔ فسانہ میں نواب ممتاز الدولہ کے تعزیے کو اولیت اور رونق دونوں حوالوں سے فوقیت ہے۔ "اس کے بعد کوئی ۳۵ تعزیے آئے۔" سرشار نے ممتاز الدولہ کے تعزیے کی کوئی صفحہ بھر تفصیل فراہم کی ہے جس میں ہاتھی، گھوڑے، شتر، باجے والے، خاکی پلٹن کے چار سو تلنگے، برچھی دار،

طبورے، باجے، کشتیاں، ''چوبدار عصائے نقرئی وطلائی لیے'' موجود ہیں۔ اس تعزیے کو سب سے پہلے بیان میں شامل کرنا، لوگوں نے کہنا شروع کیا' جیسے جملے سے نواب کی حیثیت کو نمایاں کرنا اور باقی تعزیوں کی محض تعداد گنوا دینا، اس کی اہمیت اور قدر و قیمت کو واضح کرتے ہیں۔(۱۲۱)

استعماری حکومت میں نئے بننے والے ادارے کس طرح ثقافتی اعتراف اور تعزز کا پیمانہ بن گئے، اس کی مثالیں بھی اردو ناول میں موجود ہیں۔ سرفراز عزمی کے ناول بہارِ عیش میں 'رائے صاحب' اپنی عیاشی اور جوئے کی عادت کے سبب ہزاروں روپوں کے مقروض ہو جاتے ہیں۔ ایسے عالم میں ان کے دوست منجو صاحب انھیں مشورہ دیتے ہیں کہ اس طرزِ زیست کو ترک کرنے کا طریقہ ہے کہ وہ ہر روز ''شام کو بلاناغہ کلب یا لائبریری میں'' جایا کریں۔ اس کے منجو دو فوائد بتاتے ہیں: عیش اور جوئے سے ہونے والی دل جوئی اب ان ذرائع سے بھی ممکن ہے اور فائدہ یہ کہ معلومات میں اضافہ ہوگا۔ دل جوئی کے پرانے طریقے اگر دلچسپ تھے تو مال دشمن بھی، اب نئے طریقے، اس ناول کے مطابق دل چسپ بھی ہیں اور 'معلومات' میں اضافے کا سبب بھی۔ اگر معاملہ یہیں تک ہوتا تو اسے ذاتی رائے کہا جا سکتا تھا۔ ناول کا عمل دکھاتا ہے کہ رائے صاحب کنیا پاٹ شالا کے سیکرٹری بن جاتے ہیں جس میں منجو کی کوششوں کو دخل ہے۔ ہوا یہ کہ اس پاٹ شالا کے آنریری سیکرٹری کی جگہ جو اتفاقاً خالی ہوئی تھی اس میں منجو نے ''رائے صاحب کی طرف سے پانچ سو روپے نقد اور پچیس روپیہ ماہوار کا چندہ مقرر کر کے مینجنگ کمیٹی کے ممبروں پر طرح طرح کا اثر ڈال کر رائے صاحب درگا پرشاد کو آنریری سیکرٹری مقرر کرا ہی دیا۔ [...] اخبارات میں ان کا ذکر بہت اچھے الفاظ میں کیا گیا۔''(۱۲۲)

فسانۂ آزاد میں جشن کے ذریعے سماجی اعتراف حاصل کرنے کی کوشش کی گئی تھی۔ یہاں اب اس اعتراف کے حصول کے لیے نئے ادارے سامنے آ گئے ہیں۔ مختلف کمپنیوں کے ذریعے اور اخبار کی وساطت سے سماجی مقام حاصل کرنے کے امکان پیدا ہو گئے ہیں۔ انجامِ عیش کے 'لالہ مدن لال صاحب' پنشن لے کر دہلی میں آ گئے تھے اور میونسپلٹی کے وائس چیئرمین تھے؛ ''سارا شہر ان سے خوش تھا۔''(۱۲۳) نواب اگر جشن کے ذریعے اپنا مقام متعین کرتا تھا، نیا بورژوا طبقہ رائے اور لالہ نئے اداروں سے اپنی حیثیت مستحکم کر رہے ہیں۔ یہ سماجی رابطے کے نئے ذرائع ہیں۔

رسم و رواج کو اردو ناول میں 'زوال' کی 'علت' کے طور پر بھی دیکھا گیا ہے۔ اصلاحی ناول نگاروں نے انیسویں صدی میں اسے مسلسل عتاب کا نشانہ بنائے رکھا ہے۔ ان کے دلائل میں دو بنیادی ہیں۔ ایک رسوم میں روپے کی بربادی، دوسرا ان کا ہندوستانی ہونا۔ اول الذکر کو اس معاشی صورتِ حال کا براہِ راست نتیجہ کہا جا سکتا ہے جو نوابی اور مغلیہ حکومت کے خاتمے سے جاگیردار اشراف طبقے کو درپیش تھی، اس لیے 'روپیہ برباد' کرنے والی رسموں سے جلد از جلد چھٹکارا پانا ضروری ٹھہرا۔ دوسرے پہلو کا تعلق اس علیحدگی پسند (Exclusivist) بیانیے کی نشوونما سے ہے جس میں

قومیت سازی (Nation Building) کے دوران مختلف سماجی، ثقافتی اور تاریخی مظاہر کو ایک زاویے سے منتخب کیا گیا۔ اس دوران میں شمولیت اور انخلا دونوں بہ یک وقت رونما ہو رہے تھے۔ اس کلامیے میں اپنی شناخت ابھارنے کے لیے مخصوص علامتوں پر اصرار بڑھا۔ اس ذیل میں روزمرہ زندگی خصوصاً اس 'صفائی' (Cleansing) کے عمل سے گزری۔ معاشی بنیادوں پر اگر رسوم کی مخالفت کی جاتی تو شاید اس کے مطلوبہ نتائج نہ نکلتے یا کم از کم معاشی معاملات اس کثیر پیمانے پر اثرات مرتب نہ کر پاتے جس وسیع پیمانے پر 'ثقافتی معنی' کے اثرات ہو سکتے ہیں۔ سو معاشی تنگ دستی کو جب ثقافتی اصطلاحوں کا سہارا ملا تو ناول نگار کے لیے اپنے مسائل بیان کرنا آسان ہو گیا۔ رسم و رواج یوں مردود ٹھیرے کہ یہ "طریقہ اس ملک کے بھائیوں" کا تھا اور مسلمانوں کو ایک قوم میں پرونے کے لیے ضروری تھا کہ ان کی 'اپنی' روایات پر اصرار کیا جائے۔ ایسا کرتے ہوئے ایک بات خصوصاً زور دے کر کہی جاتی ہے کہ ہندو عورتوں سے شادیوں نے ان رسموں کو مسلمانوں میں پھیلا دیا۔ اگر اس کے مضمرات پر نظر کی جائے تو مسلمان سے مراد صرف غیر ہندوستانی مسلمان مراد لیے جا رہے ہیں۔ اگر اسلام قبول کرنے والے ہندوستانیوں کو مسلمانوں میں شامل کیا جائے تو پھر اس ثقافت اور اس کے رسم و رواج کو 'در آمدی' کہنے کا جواز ختم ہو جاتا ہے۔ اصلاح پسندوں کی مختلف مظاہر کو خاص مذاہب یا اقوام سے منسوب کرنے کی یہ روش اس استعماری کلامیے سے متاثر تھی جس میں برعظیم کی کثیر قبائلی، متنوع قومی اور متفرق لسانی آبادی کو مذاہب کی بنیاد پر بڑے بڑے گروہوں میں منقسم کر کے سمجھا گیا۔ سو دو بڑے گروہ وجود میں آئے مسلم اور ہندو، اس بنیاد پر رسم و رواج کو بھی جو جغرافیے اور زندہ تجربے سے جنم لیتے ہیں، مذہبی شناخت دے دی گئی۔ شادی بیاہ اور موت کے مواقع پر ادا کی جانے والی رسوم، اسی اصلاحی سان پر چڑھائی گئیں۔ یہ دل چسپ ہے کہ جو رسمیں انیسویں صدی میں ہندوستانی ہونے کے سبب معتوب ٹھہریں، استعمار کے خلاف جدوجہد کے دوران وہی بیسویں صدی میں ثقافتی شناخت کا وسیلہ بھی بن گئیں۔

راشد الخیری کے ناول جوہر قدامت (۱۹۱۹ء) میں رسمیں مغرب زدگی کے خلاف مزاحمت کا استعارہ بن جاتی ہیں۔ یہ ناول مغرب پسندی کو برا بتانے اور 'قدیم' کی اہمیت اجاگر کرنے کے لیے تصنیف کیا گیا۔ مصنف کی کوشش ہے کہ قدیم کے 'جوہر' کو واضح کیا جائے۔ ناول اصلاحی ہے لیکن یہ اپنے سے پیش تر کے اصلاحی ناولوں سے مختلف ہے۔ انیسویں صدی کے بیش تر اصلاحی ناول ہر طرح کی قدیم رسموں کو برا سمجھتے ہیں۔ نذیر احمد، حالی، رشید النسا، شاد عظیم آبادی، نادر جہاں اور عباس حسین ہوش وغیرہم، سب ہندوستانیوں اور خصوصاً ہندوستانی مسلمانوں کے زوال کا بنیادی سبب رسموں کی پابندی کو قرار دیتے ہیں۔ ان کی نظر میں رسمیں 'لغو'، 'بے جا'، 'بے ہودہ' اور بے فائدہ ہیں۔ ان سے سوائے روپے کے ضیاع کے اور کچھ حاصل نہیں ہوتا اور مسلمان اشرافیہ سے حکومت چھن جانے کے بعد رسموں

کے جو پچھلے اٹھانا بساط سے باہر ہوتا جارہا ہے، اس لیے رسموں سے چھٹکارا پانا ضروری ہے۔(۱۰۴) راشدا اپنے ناول میں رسموں کی تائید میں کھڑے ہیں۔ ان کی کوشش ہے کہ نئی روشنی کی عقلیت پر مبنی رو میں بہہ جانے والی عورتوں کو قدیم رسموں کے جوہر سے شناسائی دلائی جائے۔(۱۰۵) ناول کے ابتدائی صفحوں میں ہی اس بات کو ثابت کرنے کے لیے ایک بوڑھی بیگم اور اس کی بھانجی کا قصہ درج ہے۔ اس میں رشتے کی بہنوں کا دُلھے کو رخصت اور دُلھن کے گھر میں آمد کے وقت آنچل پکڑ کر لے جانے کی حکمتیں بیان کی گئی ہیں: آنچل پکڑنے کی رسم اس لیے رکھی گئی کہ شادی شدہ بیٹی اور داماد کی اپنے بیٹے کی شادی میں آمد کو یقینی بنایا جائے؛ دوسری بات یہ کہ دُلھا کا حجاب اور جھجک دور کرنے کے لیے اس کی ہم عمر بہنوں کا اسے ساتھ گھر میں لانا ایک عمدہ ذریعہ ہے؛ تیسرا یہ کہ دُلھن کے گھر کی پردہ کرنے والیاں دُلھے کے سامنے نہیں آسکتیں تو اس مشکل کا حل بھی اس رسم کے ذریعے نکالا گیا ہے؛ چوتھے یہ کہ اس رسم میں دُلھے کے کان میں یا دُلھے نے کوئی راز کی بات کہنی ہے تو اس میں بھی آسانی ہے اور کانا پھوسی کے عیب سے بچنا بھی ممکن ہے۔ علاوہ ازیں وہ ایک اور رسم کی وضاحت کرتے ہیں۔ بھائی کے گھر بیٹا پیدا ہونے کی خوشی میں بہن اپنی بھابی کا پستان دودھ سے دھلائے گی اور بھتیجے کو نیا کرتا ٹوپی پہنائے گی۔ اس کے بدلے میں اسے مقدور بھر نیگ دیا جائے گا۔ ان کی نظر میں یہ رسم سماجی رشتوں کو تقویت پہنچانے کا ایک ذریعہ ہے۔ بہن کی مدد اس بہانے سے ہو جاتی ہے اور اس کی انا کو ٹھیس بھی نہیں لگتی۔ دوسرے بھائی کے ذمے بہن کے لیے جو فرض تھا وہ بھی ادا ہو جاتا ہے۔ جو رسمیں انیسویں صدی میں اس لیے قابلِ تعزیر تھیں کہ 'یہ طریقہ اس ملک کے بھائیوں کا ہے' اب وہی رسمیں جدت کی رو میں بہنے والوں کو 'راہ راست' پر رکھنے کا وسیلہ بن گئی ہیں۔

ان مثالوں میں دیکھا جاسکتا ہے کہ رسم و رواج نہ محض روپے کا ضیاع ہیں نہ اضافی طور پر لادا ہوا بوجھ ہیں۔ ان کا سماجی مکالمے میں بنیادی حصہ ہے۔ تصورِ کائنات نے کسی فرد کو جو مقام و مرتبہ عطا کیا ہے، اس کی تصدیق رسموں میں ان کے 'مناسب' طرزِ عمل سے ہوتی ہے۔ اگر فرد ان کے مطابق عمل نہیں کرتا تو ثقافتی معنی میں اسے دیا گیا مقام و مرتبہ تائید حاصل نہ کر پانے کے سبب عدمِ استحکام کا شکار ہو سکتا ہے۔ اس کے علاوہ یہ بھی نظر میں رہے کہ معاشی نظام اور سیاسی تبدیلی دونوں سماجی ڈھانچے اور عزّ و شرف کے معیارات میں فرق پیدا کرتے ہیں۔ اس سے افرادِ قصہ کو رسم و رواج کے ذریعے اپنی حیثیت منوانے اور نئے پیمانوں کے ذریعے سماجی تحرک (Social Mobility) کا موقع بھی فراہم ہوتا ہے۔ کسی ثقافت کے سماجی پہلو کو سمجھنے میں رسمیں ہماری مددگار ہو سکتی ہیں۔

اس تجزیے میں کوشش کی گئی ہے کہ چند بنیادی علامتوں کی مدد سے اردو ناول کی ثقافت کے خوب و زشت کو سامنے لایا جائے۔ اس ذیل میں تصورِ کائنات کا تعلق کردار اور پلاٹ سے واضح کیا گیا۔ دکھایا گیا کہ پلاٹ میں

واقعات کا اجتماع، ترتیب اور انجام بڑی حد تک تصور کائنات سے منسلک ہوتے ہیں۔ اسی طرح فرد کے حوالے سے تصور کائنات میں پائے جانے والے تصورات، اس کی ناولانہ تشکیل (Novelistic Construction) کو متاثر کرتے ہیں۔ اس طریقے کی مدد سے 'خاص' اردو ناول کی روایت کو سامنے لانے کا موقع ملا۔ یہ اس تصور کے پیشِ نظر تھا کہ ہر ادبی روایت اپنے مزاج کی حامل ہوتی ہے۔ اس مزاج کے تعین میں اس کا تاریخی تجربہ ایسے نقوش سامنے لاتا ہے جو اسے دیگر ادبی روایتوں سے منفرد بناتے ہیں۔ اس لیے ادبی روایت کا تجزیہ کرتے ہوئے 'درآمدی' معیارات پر پرکھنے سے نہ روایت کی صحیح تفہیم ممکن ہے نہ اس سے انصاف ہو سکتا ہے۔

اس تجزیے میں یہ بھی دکھایا گیا کہ ثقافتی علامتیں جامد نہیں، تبدیلی کے عمل سے گزرتی ہیں۔ ناول کی صنف اپنے کثیر انگیز مزاج کی بدولت لکھنے والوں کے لیے یہ امکان فراہم کرتی ہے کہ وہ اپنی صورتِ حال کی، تنوع کے باوجود، تفہیم، تعبیر اور تشکیل اس میں کر سکتے ہیں۔

اردو ناول جس تصورِ کائنات پر تعمیر ہوا، اس نے اپنی جھلک 'عکاسی' کی صورت میں نہیں دکھائی بلکہ ناول کی رسومیات، (Conventions) کو طے کرنے میں کردار ادا کیا۔ اردو ثقافت نے اپنے خلقیے (Ethos) کو 'شریف' کی علامت میں پیش کیا۔ یہ علامت کبھی ان اقدار کو مجتمع انداز میں پیش کرنے کا وسیلہ ہوئی جو اخلاقی سطح پر اردو ثقافت اپنے افراد میں دیکھنے کی خواہش رکھتی تھی، کبھی یہ ان مثالی اقدار کی تصویر بنی جن کی تبلیغ اس ثقافت کے پیشِ نظر تھی۔ اس علامت نے سماج کے بعض طبقوں کے لیے خود کو دیگر طبقات سے ممیز کرنے کا سہارا بھی فراہم کیا اور سماجی سیڑھی میں کمتر درجے پر موجود افراد کے لیے یہ امکان کے طور پر بھی سامنے آئی جس کی مدد سے وہ صعودی (Ascending) ارتقا حاصل کر سکتے تھے۔ اس باب میں ثقافتی معنی کی تصوراتی (Ideational) دنیا کو گرفت میں لینے کی سعی کی گئی، ثقافت کے عملی سماجی مضمرات ہمارے اگلے باب کا موضوع ہیں۔

حوالہ جات وحواشی

1. Clifford Geertz, "Ethos, World View, and the Analysis of Sacred Symbols" in *Interpretation of Cultures* (New York: Basic Books, 1973),p126-41.

۲۔ رتن ناتھ سرشار، بچھڑی ہوئی دلہن (لکھنؤ: اصح المطابع، ۱۳۴۰ء، ۲۲/۱۹۲۱ء)، ص۳۳۔

۳۔ ڈاکٹر اختر بسوی نے اودھی حکمرانوں کی اُن کوششوں کو سراہا ہے جن کی وجہ سے اودھ میں 'مشترکہ تہذیب' پروان چڑھی۔ انھوں نے دکھایا ہے کہ اودھ کے حکمران سرکاری سطح پر محض مسلم تہواروں کی سرپرستی نہیں کرتے رہے، دیسی تہواروں کے فروغ میں بھی انھوں نے باقاعدہ حصہ لیا۔ مزید تفصیل جاننے کے لیے دیکھیے: ڈاکٹر اختر بسوی، ''فرماں روایانِ اودھ کے دور میں تیوہاروں کی مشترکہ تہذیبی نوعیت''، خدا بخش لائبریری جرنل، شمارہ ۱۱۰ (۱۹۹۷ء): ص۱۶-۲۰۱۔

۴۔ گوہر نوشاہی، ''لکھنوی تہذیب اور فسانۂ آزاد''، مشمولہ نقدِ سرشار، مرتبہ تبسم کاشمیری (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۶۸ء)، ص۲۲-۲۱۱؛ سرشار کی اسی خصوصیت کا ذکر کرتے ہوئے رؤف رؤفی نے لکھا کہ سرشار اپنی تصانیف میں سوسائٹی کی ''تصاویر کا ایک عظیم الشان ڈھیر'' لگا دیتے ہیں۔ رؤف رؤفی، ''لکھنؤ اور سرشار''، مشمولہ نقدِ سرشار، مرتبہ تبسم کاشمیری، ص۱۳۶۔

۵۔ مرزا عباس حسین ہوش، ربط ضبط، حصہ اول (لکھنؤ: کتاب نگر، س۔ن۔)، ص۹۴۔

۶۔ ایضاً، ص۱۳۸؛ عدت والے جملے کے لیے دیکھیے ص۴۳۔

۷۔ ایضاً، ص۳۰۰۔

۸۔ نواب فخر النسا نادر جہاں بیگم، افسانۂ نادر جہاں، حصہ اول (لکھنؤ: مطبع نول کشور، ۱۹۱۸ء)، ص۱-۱۰۰۔

۹۔ ایضاً، ص۱۱۱۔

۱۰۔ میں اس نکتے کے لیے محمد سلیم الرحمٰن صاحب کا ممنون ہوں۔

۱۱۔ نذیر احمد، ابن الوقت، مرتبہ سید سبطِ حسن (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۵ء)، ص۹۰۔

۱۲۔ ایضاً، ص۲-۲۹۰۔

۱۳۔ ایضاً، ص۲۳۵۔ پوری بحث کے لیے دیکھیے: ص۵۴-۲۳۸ اور ص۲۸۹-۳۵۰۔

۱۴۔ ایضاً، ص۱-۱۷۰۔

۱۵۔ ایضاً، ص۱۷۳-۶۔

۱۶۔ ایضاً، ص۲۳۲۔

۱۷۔ نذیر احمد، فسانۂ مبتلا، مرتبہ افتخار احمد صدیقی (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۰۷ء)، ص۳۶-۷۔

۱۸۔ نواب افضل الدین احمد، فسانۂ خورشیدی، حصہ اول (کلکتہ: اسٹار بک ڈپو، س۔ن۔)، ص۹۶۔

۱۹۔ سرشار، بچھڑی ہوئی دلہن، ص۵-۳۳۔

20. Clifford Geertz, "Common Sense as a Cultural System," in *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology* (New York: Basic Books, 1983),p73-93.

۲۱۔ سرشار، بچھڑی ہوئی دلہن، ص۴۳۔

22. E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (London: Penguin Books, 1970)
۲۳۔ علامہ راشد الخیری، جوہرِ قدامت (دہلی: عصمت بک ایجنسی ۱۹۴۶ء [۱۹۱۹ء])۔
۲۴۔ علامہ راشد الخیری، ستونتی (دہلی: عصمت بک ایجنسی ۱۹۳۸ء [۱۹۲۶ء])۔
۲۵۔ عبدالحلیم شرر، غیب دان دُلہن (لکھنؤ: دل گداز پریس، ۱۹۱۱ء)، ص ا۔
۲۶۔ حکیم محمد علی طبیب، عبرت، حصہ اول (ہردوئی: مرقع عالم پریس، ۱۹۲۵ء)، ص ۳۷۔
۲۷۔ حکیم محمد علی طبیب، عبرت، حصہ دوم (ہردوئی: رفیقِ عالم پریس، ۱۹۲۴ء)، ص ۵۶۔
۲۸۔ ایضاً، ص ۸۸۔
۲۹۔ ایضاً، ص ۷-۱۲۶۔
۳۰۔ سید علی محمد شاد عظیم آبادی، حلیۃ الکمال (پٹنہ: صبح صادق پریس، ۱۸۸۳ء)، ص ۳۲۔
۳۱۔ نواب فخر النسا نادر جہاں بیگم، افسانۂ نادر جہاں، حصہ دوم (لکھنؤ: مطبع نول کشور، ۱۹۱۸ء)، ص ۸-۹۰۔
۳۲۔ بدر الزماں ہگلکوی، ''احسن''، مشمولہ کلیات بدر، مرتبہ پروفیسر محمد تقی (کلکتہ: ناشر مرتب، ۲۰۱۲ء)، ص ۵۲-۳۴۸۔

33. Imtiaz Ahmad, *Caste and Social Stratification among Muslims in India* (New Delhi: Manohar, 1978) شریف کا تصور، نسل، بعض اقداری خصوصیات اور طرزِ زندگی جیسے مختلف مفاہیم میں استعمال ہوتا رہا ہے۔ مزید تفصیل کے لیے دیکھیں:

David Lelyveld, 'Ashraf', in *Keywords in South Asian Studies.*

Retrived from: https://www.soas.ac.uk/southasia-institute/keywords/file24799.pdf

34. Charles Lindham, "Caste in Islam and the problem of Deviant Systems: A Critique of Recent Theory " in *Muslim Communities of South Asia*, ed. T.N. Madan (New Delhi: Monohar, 2001), p483-98.

۳۵۔ عبدالحلیم شرر، فردوسِ بریں، مرتبہ سید وقار عظیم (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۵ء)
۳۶۔ عبدالحلیم شرر، رومۃ الکبریٰ (لاہور: مکتبہ القریش، ۱۹۸۶ء)
۳۷۔ عبدالحلیم شرر، الفانسو (لکھنؤ: دل گداز پریس، ۱۹۳۰ء)
۳۸۔ نذیر احمد، ابن الوقت۔
۳۹۔ نواب افضل الدین احمد، فسانۂ خورشیدی، حصہ اول۔
۴۰۔ محمدی بیگم، صفیہ بیگم (لاہور: دار الاشاعت پنجاب، ۱۹۱۸ء)۔
۴۱۔ عبدالحلیم شرر، قیس ولبنیٰ (بمبئی: کتابی دنیا، س.ن.)۔
۴۲۔ عبدالحلیم شرر، ملک العزیز ورجنا، مرتبہ، ممتاز منگلوری (لاہور: مجلسِ ترقی ادب، ۱۹۶۴ء [۱۸۸۸ء])۔
۴۳۔ حاجی محمد خان، طلبِ صادق (دہلی: خادم الاسلام پریس، ۱۳۱۴ ہجری، ۱۸۹۶/۹۷ء)۔ یہ ناول انیسویں صدی کے دوسرے نصف میں مذہب کے حوالے سے (خصوصاً علی گڑھ کے) نوجوانوں میں پیدا ہونے والی تشکیک کے جواب میں لکھا گیا۔ اس میں مذہب پر اٹھائے جانے والے ہم عصر سوالوں کا مولانا قاسم نانوتوی کے تصورات کے ذریعے جواب دینے کی کوشش کی گئی ہے۔ ناول کی ہیئت سوال و جواب کی ہے جس میں ابتدائی ابواب تو کردار کے تعارف، اس کی جستجو کو بیان کرتے ہیں اور مرکزی کردار کی طرف سے مذہب کی حقیقت تلاش کرنے کے لیے کیے گئے اسفار کی مختصر روداد ہیں۔ جب مرکزی کردار سلیم پاشا کی ملاقات بخاری شمس الدین، خلیفہ مولوی نصر اللہ خان سے ہو جاتی ہے تو اُس کے سوالوں کی مناسبت سے ہر

باب ایک ایک سوال کے لیے مختص کیا گیا ہے۔ مصنف نے اپنے مخاطبین کی پسند کے سبب ناول کی ہیئت کو چنا ہے تاہم ان کا فن خام ہے اور پوری توجہ اپنا پیغام پہنچانے پر ہے۔

۴۴۔ نادر جہاں بیگم، افسانۂ نادر جہاں، حصہ اول، ص ۹-۱۸۔

۴۵۔ نذیر احمد، فسانۂ مبتلا، ص ۵۰۔

۴۶۔ ایضاً، ص ۸۴۔

۴۷۔ ایضاً، ص ۱۸۳۔

۴۸۔ راشد الخیری، جوہرِ قدامت، ص ۲۔

۴۹۔ راشد الخیری، سرابِ مغرب (دہلی: عصمت بک ایجنسی، ۱۹۴۰ء)، ص ۱۔

۵۰۔ ایضاً، ص ۴-۶۱۔

۵۱۔ نواب افضل الدین احمد، فسانۂ خورشیدی۔

۵۲۔ ایضاً، ص ۳۲۔

۵۳۔ رتن ناتھ سرشار، سیرِ کہسار، دو جلدیں (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۲ء)

۵۴۔ رتن ناتھ سرشار، جامِ سرشار (کراچی: مکتبہ اسلوب، ۱۹۶۱ء [۱۸۸۷ء])، ص ۲۸-۵۲۵۔

۵۵۔ مظفر حسن ملک، ثقافتی بشریات (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۰۴ء)، ص ۴۴۔

56. M. N. Srinavas, *The Dominant Caste and Other Essays* (Delhi; New York: Oxford University Press, 1987)

۵۷۔ نذیر احمد صدیقی شیخ اور راشد الخیری کے پھوپھا تھے۔ شاد عظیم آبادی سید تھے، شرر بھی ہاشمی شیخ تھے۔ مرزا ہادی رسوا کے جد امجد ماژندران سے دہلی آئے تھے۔ نواب افضل الدین احمد شاہِ اودھ کے وزیر زادے تھے، سرشار کشمیری پنڈت تھے۔ ناول نگاروں کی سوانحی تفصیلات کے لیے دیکھیے: افتخار عالم بلگرامی، مرتب، حیات النذیر (دہلی: شمسی پریس، ۱۹۱۲ء)، ص ۹-۵؛ جعفر رضا، عبدالحلیم شرر (نئی دہلی: ساہتیہ اکادمی، ۱۹۸۸ء)؛ عزیز لکھنوی، مرزا رسوا، مرتبہ ابوالخیر کشفی (کراچی: اردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۸۵ء)؛ آدم شیخ، مرزا رسوا: حیات اور ناول نگاری (لکھنو: نسیم بک ڈپو، ۱۹۸۱ء)؛ ڈاکٹر میمونہ انصاری، مرزا محمد ہادی مرزا ورسوا: حیات اور ادبی کارنامے (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۳ء)؛ اُدبائے اردو (لاہور: فیروز سنز، س ن)؛ سید علی عباس حسینی، ناول کی تاریخ اور تنقید (لکھنو: انڈین بک ڈپو، س۔ن۔)؛ فیروز مکرجی، لکھنو اور سرشار کی دنیا، مترجمہ مسعود الحق (کراچی: آج کی کتابیں، ۲۰۰۰ء)؛ خاکی قزلباش ایم۔ اے۔، ''مولانا عبدالحلیم شرر،'' نقوش، شخصیات نمبر ۸-۴۷ (جنوری ۱۹۵۵ء)، ص ۵۵-۴۵۔؛ علی عباس حسینی، ''مرزا رسوا،'' نقوش، شخصیات نمبر، ص ۴۲-۶۸۔؛ فضل احمد خان دہلوی، ''مولانا راشد الخیری،'' نقوش، شخصیات نمبر، ص ۷-۱۰۳۔؛ راشد الخیری اور قاری سرفراز حسین دہلوی کے لیے دیکھیے: شاہد احمد دہلوی، ''دلی کا ایک دور،'' نقوش، شخصیات نمبر، ص ۳۱-۵۱۵۔؛ قاری عباس حسین، ''شمس العلما مولوی نذیر احمد،'' نقوش، شخصیات نمبر، ص ۶-۵۶۳۔

58. Pierre Bourdieu, *Distinction: a Social Critique of the Judgment of Taste*, trans. Richard Nice (London: Routledge & Kegan Paul, 1984)

۵۹۔ قاری سرفراز عزمی دہلوی، انجامِ عیش (دہلی: مکتبہ مجتبائی، س ن)، ص ۳۱۔

۶۰۔ ایضاً، ص ۶۳۔

۶۱۔ رتن ناتھ سرشار، بچھی کہسار (لکھنو: سیٹھ کندن لال پریس، ۱۹۱۷ء)، ص ۵۳۔

۶۲۔ راشد الخیری، شبِ زندگی، مشمولہ مجموعہ راشد الخیری (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء)، ص ۱-۲۹۰۔

۶۳۔ محمد علی طبیب، عبرت، حصہ اول، ص ۳۰۔

۶۴۔ ایضاً، ص ۳۱۔

۶۵۔ محمد علی طبیب، عبرت، حصہ دوم، ص ۱-۲۰۔

۶۶۔ شرر، فردوسِ بریں، ص ۴۸۔

۶۷۔ محمد علی طبیب، عبرت، حصہ سوم (ہردوئی: مرقع عالم پریس، س۔ن۔)، ص ۱۳۶۔

۶۸۔ عبدالحلیم شرر، دل چسپ، حصہ اول (لاہور: گیلانی الیکٹرک پریس، ۱۹۳۰ء)، ص ۴-۸۰۔

۶۹۔ عبدالحلیم شرر، دل چسپ، حصہ دوم (لاہور: گیلانی الیکٹرک پریس، ۱۹۳۰ء)، ص ۱۰-۵۰۔

۷۰۔ عباس حسین ہوش، ربط ضبط، حصہ اول، ص ۱-۳۵۸۔

۷۱۔ ایضاً، ص ۲۴۴۔

۷۲۔ افضل الدین احمد، فسانۂ خورشیدی، حصہ اول، ص ۲-۳۱۔

۷۳۔ سرفراز عزمی دہلوی، خمارِ عیش (دہلی: تمدن بک ایجنسی، ۱۹۲۹ء)، ص ۲۹۔

۷۴۔ ایضاً، ص ۲۸۔

۷۵۔ ایضاً، ص ۴۹۔

۷۶۔ ایضاً، ص ۶۹۔

۷۷۔ سرفراز عزمی دہلوی، مس عنبرین (دہلی: قاری بک ڈپو، س ن)، ص ۲۰۵۔

۷۸۔ سرفراز عزمی دہلوی، خمارِ عیش، ص ۶۲۔

۷۹۔ شرر، فردوسِ بریں، ص ۳۸۔

۸۰۔ رتن ناتھ سرشار، فسانۂ آزاد، جلد اول (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۴ء)، ص ۴۳۔

۸۱۔ افضل الدین احمد، فسانۂ خورشیدی، حصہ اول، ص ۴۳۔

۸۲۔ نذیر احمد، ابن الوقت، ص ۱۳، ۱۰۱-۹۸۔

۸۳۔ ایضاً، ص ۱۰۰۔

۸۴۔ شرر، الفانسو، ۵۔ سرسید، سرشار اور ڈپٹی نذیر احمد تکریم اور شرافت کی طبقاتی شناخت کے قائل ہیں۔ یہ تینوں بزرگ عزت کو اشرافی طبقے سے مختص سمجھتے ہیں اور نچلے طبقوں میں شرافت کے عناصر ان بزرگوں کو کم ہی دکھائی دیتے ہیں۔ اگر کسی ''پسماندہ'' فرد میں نفاست اور عزت داری کا رویہ موجود ہو تو وہ ان کے نزدیک اشرافی طبقے سے میل جول کا نتیجہ ہے۔ وی پی سوری نے سید محمد علی زیدی کی کتاب مطالعہ داغ کے حوالے سے شبلی اور سرسید کی ایک گفتگو نقل کی ہے:

''ایک صحبت میں مولانا شبلی نے ایک ایسا سوال کیا [...] وہ سوال یہ تھا کہ دلی میں جو امیر زادے طوائفوں سے تعلق رکھتے تھے وہ طوائف پھر دوسرے سے ناجائز تعلق نہ رکھتی تھی اور صرف ایک کی ہو رہتی تھی۔ حالانکہ بازار کی مٹھائی خرید کر کے ہر شخص کو کھانے کا اختیار ہے۔ سید صاحب نے فرمایا: آپ اس کا تعجب نہ کیجیے۔ یہ ادا ان میں شریف زادوں کی وجہ سے تھی۔''

تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو: وی پی سوری، اردو فکشن میں طوائف (نئی دہلی: ادارہ فکرِ جدید، ۱۹۹۲ء)، ص ۲۵۔ شریف ہی جمال اور اقدار کا معیار تھا اور اگر کسی انسان میں کچھ خوبی ملتی تو اس کی وجہ شریف سے کسی نہ کسی طرح کا تعلق تھا۔ اس بات پر رسوا بھی یقین رکھتے تھے۔ ان کے ناول اختری بیگم (۱۹۲۴ء) میں ایک اہم کردار خورشید بیگم کے شوہر

تذکرہ یوں ہوا ہے: علی جان نام کا لڑکا جس سے خورشید بیگم کی شادی ہوئی ''بیاہتا بیوی کے پیٹ سے نہ تھا۔(...) صورت بھی اچھی نہ تھی۔ سانولی رنگت، میانہ قد، ہاں جامہ زیبی اور نمک ضرور تھا، پھر آخر شریف کا لڑکا تھا، اتنا بھی نہ ہوتا۔'' مرزا رسوا، اختری بیگم (لکھنؤ: ہندوستانی پریس، ۱۹۲۴ء)، ص ۹۔؛

نذیر احمد کے ہاں تعلیم و تربیت کے ضمن میں اشراف کی اجلاف سے علیحدگی پر اصرار کی طرف علی عباس حسینی نے بھی توجہ دلائی ہے، انھوں نے اس پر کوئی تبصرہ نہیں کیا۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''مولانا نذیر احمد نے اپنے ناولوں میں جو نظریۂ تعلیم پیش کیا ہے اس میں صحیح طرح کی تربیت، صحبت ارزال سے پرہیز، اطاعت والدین اور اطاعت خدا پر خاص طور سے زور دیا ہے۔ چنانچہ بچوں کی تربیت سے متعلق ان کے خیالات مراۃ العروس اور توبۃ النصوح دونوں کتابوں میں واضح طور پر موجود ہیں۔''

سید علی عباس حسینی، ناول کی تاریخ اور تنقید (لکھنؤ: انڈین بک ڈپو، س۔ن۔)، ص ۱۷۶۔: اس پہلو کی طرف اشارہ کرتے ہوئے ڈاکٹر صائمہ ارم نے لکھا: نذیر احمد کے ''نمایاں نسوانی یا مرد کرداروں میں سے ایک بھی ایسا نہیں جو رزیلوں سے تعلق رکھتا ہو۔ ہاتھ سے کمانے والوں کے مسائل، ان کی تعلیم یا ان کے اخلاق کا سدھار ڈپٹی صاحب کے لیے کچھ خاص اہمیت کا حامل معاملہ نہیں رہا۔'' ڈاکٹر صائمہ ارم، ''ڈپٹی نذیر احمد کے ناول اور ذات پات کا مسئلہ،'' الماس، شمارہ ۱۴(۳-۲۰۱۲ء)، ص ۲۱۵۔؛ بیسویں صدی کے اردو ناولوں میں کرداروں کو سماجی یا معاشی بنیاد پر مختلف تو دکھایا جاتا ہے، ان میں معاشی و سماجی حالات کی وجہ سے الگ طرح کی اٹھان اور کردار کی تعمیر بھی بیانیے کا حصہ بنتی ہے لیکن کمزور معاشی یا سماجی بنیادوں پر کسی کردار کو انسانیت کے درجے سے نہیں گرایا جاتا۔ ان میں بعض اوقات اعلیٰ اقدار کی کارفرمائی بھی دکھائی جاتی ہے۔ مثلاً کرشن چندر کے ناول شکست میں اور عزیز احمد کے ناول آگ میں کمزور سماجی اور معاشی حالت کے حامل کردار اقدار کی بنیاد پر سماجی یا معاشی حوالے سے اپنے سے برتر کرداروں سے بہتر دکھائے گئے ہیں۔

۸۵۔ نیاز فتح پوری، شہاب کی سرگزشت (کراچی: حلقہ نیاز و نگار، س۔ن۔)

۸۶۔ مرزا ہادی رسوا، شریف زادہ، (لکھنؤ: آتش محل، س۔ن۔)، ص ۴-۳۔

۸۷۔ ایضاً، ص ۱۱-۹۔

۸۸۔ ایضاً، ص ۱۲، ۱۸۔؛ ڈاکٹر عبدالسلام کے مطابق رسوا نے ناول نگاری کا فن سرشار اور شرر سے منفی طریقے سے سیکھا۔ انھوں نے لکھا: رسوا ''نے سرشار اور شرر سے منفی اثر قبول کیا جس طرح لقمان نے احمقوں سے عقل سیکھی، اسی طرح رسوا نے حقیقت نگاری سرشار اور شرر سے سیکھی۔'' ڈاکٹر عبدالسلام، مرزا رسوا اور سماجی ناول (لکھنؤ: اردو پبلشرز، ۱۹۸۵ء)، ص ۱۵۔

۸۹۔ رسوا، شریف زادہ، ص ۷-۲۶۔

۹۰۔ ایضاً، ص ۸۵۔

۹۱۔ ایضاً، ص ۵۷۔

۹۲۔ الطاف حسین حالی، مجالس النسا، دوسرا حصہ (لاہور: مطبع سرکاری، ۱۸۸۳ء)

۹۳۔ رسوا، شریف زادہ، ص ۲-۸۱۔ شریف ثقافت میں انگریزی اثرات سے پیدا ہونے والی تبدیلیوں کو پرانے تہذیبی پیمانوں پہ پرکھتے ہوئے نواب سید محمد آزاد نے اپنی کتاب میں ایک بالکل مختلف تصویر پیش کی ہے جو اپنی جگہ مطالعے کا اہم موضوع ہے: نواب سید محمد آزاد، سوانح عمری مولانا آزاد (عظیم آباد: صبح صادق پریس، ۱۸۹۱ء)

۹۴۔ ایضاً، ص ۳-۸۲۔

۹۵۔ ایضاً، ص ۱۰۷۔

۹۶۔ ایضاً،ص۹-۱۳۶۔

۹۷۔ ایضاً،ناول میں مذکور سید صاحب کی شاعری کے لیے ص۹-۸۷ دیکھیے، مرزا عابد حسین کے شعری مذاق کے لیے صفحہ ۹۰، ۵۹ دیکھیے، شاعری سے مرزا عابد کی ناپسندیدگی کا اظہار ص۲۷ پر ہوا ہے۔

۹۸۔ استعماریت کے زیر اثر پیدا ہونے والے کلامیے اور استعماری حکومتی نمائندوں کی دیسی ادب سے توقعات کے تجزیے کے لیے دیکھیے:

Frances Pritchett, *Nets of Awareness: Urdu Poetry and Its Critics* (Berkeley: University of California Press, 1994),p154.

ناصر عباس نیر،مابعد نو آبادیات: اردو کے تناظر میں (کراچی: آکسفورڈ یونیورسٹی پریس: ۲۰۱۲ء)؛محمد نعیم "اردو ناول کا آغاز اور استعماری نگرانی"،الماس،۱۳(۱۲-۲۰۱۱):ص۳۱-۵۰۸۔

۹۹۔ رسوا،شریف زادہ،ص۵۲-۱۳۹۔

۱۰۰۔ ایضاً،ص۱۶۲۔

۱۰۱۔ افضل الدین احمد،فسانۂ خورشیدی، حصہ اول۔

۱۰۲۔ رتن ناتھ سرشار، کامنی (لکھنؤ: اصح المطابع،س ن)،ص۱۳-۲۔

۱۰۳۔ ایضاً،ص۳-۵۲۔

۱۰۴۔ ایضاً،ص۶۴۔

۱۰۵۔ رتن ناتھ سرشار، کڑھم دھم (لکھنؤ: اصح المطابع،س ن)؛اجمل کمال سے ذاتی گفتگو کے دوران جب اس پہلو کا ذکر نکلا تو انھوں نے توجہ دلائی کے سرشار کے ہاں نوابوں کی اس 'مضحک تصویر' کو احتیاط سے پرکھنے کی ضرورت ہے۔ہم یہاں ہندو مسلم فساد اور باہمی نفرت کی طرف کوئی اشارہ نہیں کر رہے نہ ہمیں سرشار کی 'نیت' جاننے کا دعویٰ ہے۔ متن میں نوابین کی پیشکش پر طائرانہ نظر ڈالنے سے لامحالہ توجہ اجمل کمال کے نکتے کی طرف مبذول ہوتی ہے۔اس نکتے کے لیے میں ان کا ممنون ہوں۔

۱۰۶۔ سرشار، کڑھم دھم،ص۶-۸۵۔

۱۰۷۔ ثقافتی تبدیلی میں باقی ماندہ (Residual) اور نوخیز (Emergent) عناصر کی بحث ریمنڈ ولیمز نے اٹھائی ہے،تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو اس کے مضمون کے درج ذیل صفحات:

Raymond Williams, "Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory," in *Culture and Materialism* (London: Verso,2005),p39-42.

۱۰۸۔ حالی،مجالس النسا،حصہ دوم،ص۱۰۲۔

۱۰۹۔ سرفراز عزمی،انجامِ عیش،ص۳۱۔

۱۱۰۔ سرشار، کڑھم دھم،ص۲۳۔

۱۱۱۔ عباس حسین ہوش،ربط ضبط، حصہ دوم،ص ۳۴۳۔

۱۱۲۔ شاد عظیم آبادی،حلیۃ الکمال،ص۳۶۔

۱۱۳۔ نادر جہاں،افسانۂ نادر جہاں،ص۸۱-۷۸۔

۱۱۴۔ محمد علی طبیب،عبرت،حصہ اول۔

۱۱۵۔ افضل الدین احمد،فسانۂ خورشیدی،حصہ اول، ٹامسن اور ڈومنیوں کے تقابل کے لیے دیکھیے ص۴-۴۳، آسمان جاہ کی زبان دانی کی تعریف کے لیے دیکھیے ص۱۸۔

۱۱۶۔ زبان دانی کی بنیاد پر سماجی درجہ بندی کیوں کر قائم ہوتی ہے اور طلاقتِ لسانی کتنا اہم ثقافتی سرمایہ ہے، اس کی مثالوں کے لیے دیکھیے: سرشار، فسانۂ آزاد، جلد اول۔

117. Clifford Geertz, *Interpretation of Cultures*, p142-69.

۱۱۸۔ سرشار، کامنی۔

۱۱۹۔ ہوش، ربط ضبط، حصہ اول، ص۹۰۔

۱۲۰۔ سرشار، فسانۂ آزاد، جلد اول، ص۲۱۷۔

۱۲۱۔ ایضاً، ص۵۷۔

۱۲۲۔ سرفراز عزمی، بہارِ عیش (دہلی: تمدن بک ڈپو، ۱۹۲۹ء)، ص۲۷، ۵-۳۳۔

۱۲۳۔ سرفراز عزمی، انجام عیش، ص۶۷۔

۱۲۴۔ ناولوں میں رسموں کی اصلاح کے حوالے سے دیکھیے: محمد نعیم، ''انیسویں صدی میں اردو کے اصلاحی ناول،'' تخلیقی ادب، شمارہ ۹ (۲۰۱۲): ۳۱۳-۲۸۳۔

۱۲۵۔ راشد الخیری، جوہرِ قدامت۔

باب چہارم:

ثقافتی کثرت: اختیار، اقتدار اور سماجی تحرک

ثقافتی معنی کی تفہیم اور دریافت کا ایک طریقہ کلامیے (Discourse) کا تجزیہ ہے۔ کلامیے کا تصور مطالعے میں یہ سہولت دیتا ہے کہ ہم زبان کو واحد نظام کی بجائے مختلف چھوٹے چھوٹے نظاموں کی صورت میں تصور کر سکیں۔ زبان کے اندر مختلف محاورے، روزمرہ، لہجے، قصباتی اور دیہاتی بولیاں اور پیشہ وارانہ اصطلاحات جیسے کلامیے موجود ہیں۔ لفظ اور اظہار کی دیگر صورتیں ایک سے دوسرے کلامیے میں سفر کے دوران معنی کی تبدیلی کے عمل سے گزرتی ہیں۔ کسی ایسی ثقافت میں جہاں حقیقت، صنفیت (Gendered) اور سماجی درجہ بندی سے متشکل ہوتی ہو، وہاں بولنے والے کی حیثیت بھی معنی پر اپنا اثر مرتب کرتی ہے۔ سو یہ محض زبان نہیں جو الفاظ کو تنہا معنی فراہم کرتی ہے بلکہ یہ کلامیے ہیں جن میں بولے گئے الفاظ مخصوص مفہوم ادا کرتے ہیں۔ کلامیوں کی تعمیر مختلف طبقات اور گروہوں کے مابین کش مکش سے ہوتی ہے۔(۱) طبقے سے یہاں مراد معاشی اور سماجی طبقہ ہے۔ معاشی فرق کی بنا پر پائے جانے والے طبقات اور مختلف سماجی حیثیتوں کے حامل افراد پر مشتمل گروہ، اردو ثقافت کا لازمی جزو رہے ہیں۔ اس کے علاوہ صنف کی بنیاد پر بھی اس ثقافت میں افراد کو دیکھا، سمجھا اور ان سے مخصوص اوصاف کا انساب کیا گیا ہے۔ کلامیوں کی اس کش مکش کے نتیجے میں ہونے والی تعمیر ناول کے ذریعے بھی متشکل ہوتی ہے۔ زبان کے ذریعے، محاوروں کے اندر اور لفظوں سے مخصوص معنوی ہالے کے اجتماع کی مدد سے مختلف گروہوں میں بٹے لوگ اپنے نظریاتی نقطہ ہائے نظر کو پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہ کوشش معنی سازی (Signification) کے ذریعے اپنے اختیار (Agency) اور اقتدار (Power) دونوں کو عملی دنیا میں ممکن بنانے کے لیے ہوتی ہیں۔ علامتی دنیا (Symbolic World) میں کی گئی یہ کوششیں کبھی اپنے مرتبے کے استحکام کا ذریعہ بنتی ہیں اور کبھی مستحکم مرتبے کے حصول کا۔ سو معنی سازی کی یہ جدوجہد حاکم اور محکوم دونوں کے لیے امکان کی حیثیت رکھتی ہے۔ یہاں 'اختیار' سے مراد اپنی زندگی اور اس کے معاملات پر کنٹرول لیا گیا ہے اور اقتدار سے مراد ہے، اس کنٹرول کا وہ دائرہ جو دوسروں کو اپنی لپیٹ میں لیتا ہے۔

اردو دنیا نے ناول کو اپنے اس اختیار و اقتدار کو معنوی دنیا میں تعبیر کرنے اور اپنی سماجی حیثیت کو ثابت اور مستحکم کرنے کا کام لیا ہے۔ پچھلے باب میں ہم دیکھ آئے ہیں کہ مختلف علامتوں کی مدد سے کس طرح تصور کائنات اور خلقیے کی ناول میں تعبیر کی کوشش کی گئی۔ اس باب میں ہم اس تصویر کے مجلسی زندگی میں عملی مضمرات پر بحث کریں گے۔ کوشش یہاں بھی ثقافتی معنی میں کثرت دکھانے کی ہوگی اور طریقہ کار تعبیر کے علاوہ تقابل (Comparism) اور کلامیاتی تجزیے کا ہوگا۔

تعبیر کی ذیل میں یہاں اس قضیے کو بنیاد بنایا جائے گا کہ کسی بھی متن کو تخلیق کرتے ہوئے، مصنف کی افتاد منفعل
نہیں ہوتی۔ اپنے فن پارے میں مختلف متون سے استنباط کرتے، اقتباسات کو اپنی تحریر کا حصہ بناتے اور اس سے مفہوم
اخذ کرتے ہوئے مصنف انتخاب کرتا ہے۔ متن میں کسی پہلو پر توجہ مرکوز کرتے اور دیگر کو نظر انداز کرنے کے دوران
میں مصنف کی اپنی سماجی اور صنفی حیثیت بھی ایک حد تک اثر انداز ہوتی ہے۔ سو ناول نگار کسی حقیقی کردار یا مذہبی متن کو
جب اپنے ناول میں استعمال کرے گا تو وہ متن نہیں اس کی تعبیر کو اپنی تصنیف کا حصہ بنا رہا ہوگا۔ کسی مقدمے کو پیش
کرتے ہوئے اگر ناول نگار کسی مذہبی متن کو بطور دلیل استعمال کرتا بھی ہے تو اس کا زاویۂ نظر اس متن کو تعبیر کی صورت
دے گا۔ یہ ناول نگار کا فہم ہوگا جو کسی اور متن سے مثالیں تلاش کر کے اپنے ناول میں لائے گا۔ ناول نگار کے ہاں
مذکور خیالات کا تجزیہ کرتے ہوئے یہی پیشِ نظر رہے گا کہ اس نے اپنی ثقافتی حیثیت کی (وہ حیثیت جو ثقافت کے
ایک رکن کے طور پر اسے حاصل ہے۔ اس ضمن میں اردو کے تناظر میں ہم دو بنیادی تغیرات: صنف اور شریف کو بنیاد
بنائیں گے) اساس پر رائے قائم کی ہے اور اسی زاویے سے مذہب، تصورِ حقیقت اور اخلاقی و جمالیاتی معیارات کو
سمجھا ہے۔ ثقافت میں اس کی حیثیت (Position) نے ہی وہ مخصوص زاویہ (Point of view) فراہم کیا ہے، جس کی
بنیاد پر وہ دیگر افراد کو سمجھ رہا ہے، اپنی ذات کا فہم حاصل کر رہا ہے اور مذہب کی تعبیر کر رہا ہے۔ ناول میں ہمارا سامنا
اس کے زاویۂ نظر سے ہوتا ہے، حقیقت سے نہیں۔

تقابل کے طریقے کو استعمال کرتے ہوئے ہم مسلم تصورِ عورت اور ہندو تصورِ عورت کے تقابل سے ان میں
پائے جانے والے مماثلات کو زیرِ بحث لائیں گے۔ یہ کوشش اس بنیاد پر اپنا جواز رکھتی ہے کہ زیرِ مطالعہ ناول برعظیم کی
مشترکہ ثقافت کے دور سے تعلق رکھتے ہیں۔ دوسری بات ان میں موجود مماثلت کی نشاندہی سے یہ دکھانے کی کوشش
کی جائے گی کہ اپنے اختیار اور اقتدار کی صورت گری کرتے ہوئے، دونوں مذاہب کے ماننے والے معاصر ناول نگار
ایک ہی جیسے تصورات پیش کر رہے ہیں، حالانکہ دونوں ان تصورات کو اپنے اپنے مذہبی متون سے ماخوذ دکھا رہے
ہیں۔ یہیں سے ہمارے لیے یہ جواز پیدا ہوگا کہ اس مماثل اور مشترک کلامیے کو عملی زندگی سے جوڑ کر دیکھیں جس سے
واضح ہو جائے کہ خود ناول نگار کی پوزیشن اس کلامیے کی تشکیل سے کس طرح مستحکم ہو رہی ہے۔ اس ضمن میں کوشش ہو
گی کہ دلائل کی بنیاد ٹھوس شواہد پر ہو۔

قدیم ہندوستانی رزمیوں اور ادبی روایت میں دو خواتین کو خاص طور پر مثالی بیوی کا نمونہ تصور کیا گیا ہے: دمینتی
اور شکنتلا۔ دمینتی اپنے شوہر کی ہر آڑے وقت میں ساتھی ہے جو اکیلی چھوڑ دیے جانے پر بھی وفادار رہتی ہے، اس کی
سوچوں کا مرکز، امیدوں کا محور اس کا شوہر ہے۔ رد کر دیے جانے پر دمینتی اور شکنتلا دونوں صبر و تحمل کا مظاہرہ کرتی

دمینتی کی خوبیوں میں وفاداری، گھرداری، لطف و مسرت کا ذریعہ، پتی کو زندگی تصور کرنا، فرض کی ادائیگی میں ہیں۔ اور مصیبت میں ماں بن جانا، شوہر سے پہلے مرجائے تو اس کا منتظر رہنا، بعد میں موت آئے تو اس کے نقش قدم پر چلنا جنگل میں بھٹکے ہوئے کے لیے تسکین بن جانا اور مریض کے لیے اکسیر ہونے کو شامل کیا گیا ہے۔ دمینتی کی خوبیوں میں ہر مشکل وقت میں رفاقت اور مصیبت سے نکلنے کا ذریعہ بن جانا شامل ہیں۔(۱)

یدھشٹر، بیوی کی نیکی، شرافت اور عظمت پر بات کرتے ہوئے Markandeya سے یہ دعا مانگتا ہے:

"Do Though. My Lord, set forth to us the high dignity of faithful wives that keep a check on the host of the senses, and a restraint on the heart, and ever bethink themselves of this husband, as of a god."(۲)

یدھشٹر کی یہی دعا راشد الخیری کے ناولوں میں اسلامی حکم بن کر آتی ہے۔ جو مطالبہ بیوی سے شوہر کی بابت یدھشٹر کا ہے، کچھ ایسی ہی توقعات راشد کی مسلم اشراف خواتین سے ہیں۔ جیسے دمینتی 'شرافت' اور 'وفاداری' کا پیکر ہے، اس طرح راشد کی اشراف خواتین بھی انھی خوبیوں کا اعلیٰ ترین نمونہ بن کر سامنے آتی ہیں۔ وہ اپنے ناولوں کے نسوانی کرداروں کے ذریعے بطور بیوی، عورتوں سے جن اقدار کی پیروی اور جن معاملات کی اطاعت کے خواہش مند ہیں، وہی مہابھارت میں بھی مذکور ہیں۔ اس بات کی مزید وضاحت کے لیے آیئے راشد کے ناولوں کا تجزیہ کرتے ہیں۔

راشد کے ناولوں میں عورت کے لیے خدا کی خوشنودی شوہر کی مرضی سے مشروط ہے۔ شب زندگی میں لڑکیاں 'عہد' کرتی ہیں کہ وہ ''شوہروں کی اطاعت سے خدا کی مقدس مرضی حاصل کریں گی اور دین و دنیا دونوں میں خوش رہیں گی۔'' اسی ناول میں راشد جنت کا منظر دکھاتے ہیں جس میں ان کی پسندیدہ خاتون کردار نسیمہ ایک محل کو دیکھ کر ٹھٹھک جاتی ہے۔ اس محل کی رونق جنت کے باقی محلوں سے زیادہ دکھائی گئی ہے۔ نسیمہ اس محل کی مالکن سے سوال کرتی ہے کہ اس رونق اور بہار کا سبب کیا ہے؟ لڑکی مسکرا کر جواب دیتی ہے کہ وہ مسلمان پیدا ہوئی اور مری، ماں باپ کے قدموں میں جنت سمجھی ''شوہر کو خدائے مجازی جانا، دنیا کو الخلق عیال اللہ خیال کیا۔''(۳) یہ تین بنیادی صفات ہیں جنھوں نے اس محل کو جنت میں بھی امتیازی حیثیت دلا دی ہے۔ راشد ایک بری بیوی کے طور پر وسیم دلھن نامی کردار کو دکھاتے ہیں۔ ان پر انھیں اس قدر غصہ ہے کہ اسے ''سیہ رو اور جفا کار'' کہہ کر پکارتے ہیں اور بددعا دیتے ہیں کہ وہ ''اعمال کی سزا پوری طرح بھگتے، تڑپ تڑپ کر مرے اور پھڑک پھڑک کر دنیا سے رخصت'' ہو۔ اس کی زندگی گناہوں سے (ایسے اعمال جنھیں راشد گناہ سمجھتے ہیں) بھرپور ہے۔ محض ایک نیکی اس کے کام آتی ہے، وہ نیکی جو اس نے ایک رات اپنے تڑپتے شوہر کو دوا پلا کر کی تھی، اس کا یہ کام ''خدا کی درگاہ میں پسند آیا'' اس کی تمام بدافعالیاں ایک طرف، شوہر کے لیے محض ایک رات کے کسی پہر اٹھ کر دوا پلا دینا، ان پر بھاری ہے۔ یہاں نیکی کسی اور وجہ سے مقبول اور کبیر نہیں ہوئی محض

شوہر کے سبب سے اس کے درجات میں اضافہ ہو گیا ہے۔ شوہر کا رتبہ اس قدر بلند ہے کہ بیوی اگر اپنی "کھال کی جوتیاں بھی" شوہر کو پہنا دے تو بھی اسے "حق نہیں کہ [...] اس سے کسی عنایت کی متوقع" ہو۔ راشد نصیحت کرتے ہیں: بیوی کو یہ سمجھ لینا چاہیے "کہ خدا کی رضامندی نماز روزوں میں نہیں خدا کے بندوں میں ہے۔" وہ جان لے "کہ شوہر کو ناراض کرنا [ناقابل معافی گناہ ہے کہ] اگر خانہ کعبہ کے اندر اور روضہ رسول کے اوپر بھی مر جائے تو مغفرت ہزاروں کوس دور ہے۔" (۴) نوحۂ زندگی میں راشد ایک باپ کا بیٹی کے نام خط درج کرتے ہیں: "اسلام نے تم کو نکاح کے ذریعہ سے شوہر کی ملکیت بنا دیا" وہ "تمھارا مالک ہے" "مجازی خدا ہے" اور "آقا ہے۔" (۵)

اس کلامیے کے مطابق شوہر یا مرد کا رتبہ عورت سے بلند ہے، اُسے مرد کے لیے ہی پیدا کیا گیا ہے۔ اس لیے اس کی دنیاوی اور اخروی کامیابی اسی میں ہے کہ مرد کی اطاعت کو اپنا شعار بنا لے۔ راشد کا یہ کلامیہ مرد کو مجازی ہی سہی، عورت کا خدا ثابت کر کے، اسے اطاعت کے لیے تیار کرتا ہے۔ اطاعت ہر حال میں۔ وہ خوبی جس کی خواہش یدھشٹر نے کی تھی جسے شکنتلا میں دیکھا گیا تھا، اس کی خواہش راشد کو بیسویں صدی کی اشراف زادیوں سے ہے۔ بڑی بوڑھیاں سمجھاتی ہیں کہ "شوہر کی ہو یا ساس کی خدمت میں فرق نہ آنے دینا اور یاد رکھنا کہ اطاعت کے بیج ایسے پھول بن کر مہکیں گے جن کو فنا نہیں۔" (۶) فسانۂ سعید کی مرکزی کردار کی طبیعت "شروع ہی سے اطاعت و فرماں برداری کے بیش بہا جواہرات سے مالا مال تھی۔" (۷) اطاعت کو پختہ بنانے اور معنی کی دنیا میں اس سے ایسی اقدار منسوب کرنے کے لیے جن سے اس اطاعت کا جواز پیدا ہو جائے، راشد دو دلائل سامنے لاتے ہیں، ایک عورت کی ناقص العقلی، دوسرے بعد از مرگ بخشش کا شوہر کی مرضی پر انحصار۔ دونوں دلائل کو مزید مضبوطی فراہم کرنے کے لیے وہ انھیں مذہب سے منسوب کر دیتے ہیں۔ ان کے خیال میں مسلماں عورت کی زندگی کا بہترین مقصد یہ ہے کہ "وہ صرف شوہر کے احکام پر لبیک کہے" اس لبیک کو صرف ایک معاملے میں روکا جا سکتا ہے، جب اس سے مذہب کو خطرہ ہو، اس کے علاوہ اگر شوہر قتل کر دے تو اسے سعادت سمجھنا چاہیے؛ اگر نفرت کرے تو بیوی اسے محبت کا انداز تصور کرے؛ اگر شوہر سے پہلے موت آ جائے تو اسے خوش قسمتی تصور کرنا چاہیے: "خوش نصیب ہے وہ عورت جو شوہر کی آنکھوں کے سامنے زندگی کو رخصت اور دنیا کو وداع کرے۔" (۸) بیوی (عورت) کو مجبور محض بنا دینے کا خیال اور اسے مرد کی ایک شے سمجھنے کا تصور، ہندوستان کے قدیم متون میں موجود ہے۔ راشد کے خیالات کی ان سے مماثلت ثابت کرتی ہے کہ یہ ہندوستانی خیال ہیں۔ یہ وہ مطالبے ہیں جو ہندوستانی مرد کے عورت سے ہیں۔ شوہر سے پہلے وفات پانا اگر راشد الخیری کے ہاں سعادت ہے تو سرشار کے چھتری راجپوت ہندو گھرانے کی کامنی کے ___ جو انگریزی، اردو، ناگری سے واقف اور پڑھی لکھی دکھائی گئی ہے ___ خیالات بھی اس معاملے میں یہی ہیں۔ اس ناول میں بھی یہی سمجھایا گیا

ہے کہ شوہر سے پہلے بیوی کا وفات پانا، اس کے لیے نیک بختی اور نیک نامی کا سبب ہے۔(۹) کامنی اپنے شوہر رنبیر کی موت کے بعد پتی ورتا پر ایک لیکچر دیتی ہے جس میں وہ سیتا کی مثال سے سمجھاتی ہے کہ اس نے رام کی خاطر محل کا آرام چھوڑا؛ وہ راون کی بہو سلوچنا کی مثال پیش کرتی ہے جو شوہر پہ ستی ہوئی؛ وہ پنگلا رانی کی مثال دیتی ہے جس کے راجہ پتی نے اپنی موت کی جھوٹ موٹ خبر مشتہر کردی جسے سن کر رانی دیوانوں سی بھاگی اور ستی ہوگئی؛ وہ پدماوتی کی مثال سے سمجھاتی ہے جس نے عزت بچانے کے لیے جل مرنا قبول کرلیا۔ کامنی جس پتی ورتا کو ہندو روایت سے ثابت کررہی ہے، راشد الخیری اسے اسلام کی اہم قدر دکھا رہے ہیں۔ دونوں بات ایک کررہے ہیں، البتہ ماخذ دونوں کا اپنا اپنا ہے۔ نتیجہ ایک ہے، راستہ الگ۔ کامنی بیان دیتی ہے کہ ''جو عورت اپنے نیک میاں کی اطاعت گزار اور جاں نثار نہیں، وہ کسی مذہب کی رو سے بخشی نہ جائے گی۔''(۱۰)

راشد کے زندگی سیریز (صبحِ زندگی، شامِ زندگی، شبِ زندگی) ناولوں کی مثالی بیوی نسیمہ کی موت ہوئی تو پھوپھی نے اس کے شوہر سے نسیمہ کی خطائیں معاف کرنے کی درخواست کی۔ حالانکہ نسیمہ ایک ایسی مثالی زندگی گزار کر مری ہے جس کی جھلک صرف راشد الخیری کے ناولوں میں ہی مل سکتی ہے۔ اس پر بھی خدشہ ہے کہ خدا کے ہاں کسی بات پر اس کی پکڑ نہ ہو۔ قسیم اس کے جوہروں، خدمتوں اور صبر و شکر کا معترف ہے۔ پھر بھی پھوپھی کو دھڑکا ہے کہ نسیمہ تب تک بخشی نہ جائے گی جب تک شوہر اس کے 'مفروضہ' گناہ معاف نہ کردے (مفروضہ یوں کہ ناول کے بیانیے میں اس کا کوئی گناہ درج ہی نہیں، بلکہ قسیم کی طرف سے اگر کوئی ظلم ہوا بھی تو اس نے نہایت صبر و تحمل کا مظاہرہ کیا اور نیک سیرتی کو جانے نہیں دیا)۔ وہ درخواست گزار ہے ''آج اس کی بھلائی برائی، اس کے دوزخ جنت، اس کا عذاب ثواب تمہاری ذات پر منحصر ہے۔ اپنے بچوں کا صدقہ میری بچی کی خطائیں معاف کرنا[...] خوش نصیب و بامراد، کامیاب مبارک تھی مرنے والی کہ تمہارے ہاتھوں زمین کا پیوند ہوئی ہے۔''(۱۱) وہ بالتاکید کہتی ہے: ''میرا عقیدہ یہ ہے کہ عورت کی مغفرت کا بڑا حصہ شوہر کے ہاتھ ہے۔[...] ہاں تمہاری اور صرف تمہاری عنایت اس کی قبر گلزار اور اس کا بیڑا پار کرسکتی ہے۔'' سنجیدہ، قسیم سے اصرار کرتی ہے کہ وہ نسیمہ کے لیے خدا کے حضور، نبی کریم کے صدقے دعا کرے، ''وہ نبیؐ جس کی بیویاں ہماری مائیں، طفیل اس کے ارشاد کا جس نے بیوی کی مغفرت شوہر کی رضامندی سے دکھائی، میری گنہگار بیوی کو جوارِ رحمت میں جگہ دے۔''(۱۲) بیوی کی دنیا اور آخرت شوہر پر منحصر ہے۔ شوہر کی مرضی میں ہی خدا کی مرضی شامل کی گئی ہے۔

شوہر کے لیے اردو ناول جو استعارے استعمال کرتا ہے، وہ 'حاکم' کی تصویر ابھارتے ہیں: 'مالک'، 'آقا'، 'بادشاہ'۔ افسانۂ نادر جہاں میں مرکزی کردار طاہرہ، اپنی شاگرد جبین کو اس کی شادی کے موقع پر نصیحتیں کررہی

ہے۔ رخصت سے پہلے طاہرہ جو باتیں اپنی شاگرد کے گوش گزار کرتی ہے، ان میں دو ایک جملے ملاحظہ ہوں:

> ''دیکھو وہ وقت بہت قریب ہے کہ خدا کے حکم سے ایک نیا بادشاہ تم پر فوج کشی کرے اور تم اس کے پنجے میں گرفتار ہو کر سسرال کے مضبوط قلعے کی چار دیواری میں جاؤ۔'' (۱۳)

یہ استعارے اس قدرت اور اختیار کو ثابت کر رہے ہیں جو اس کلامیے کے مطابق شوہر کو بیوی پر حاصل ہے۔ خدا کی حاکمیت دکھانے کے لیے بھی بادشاہ اور مالک جیسے استعارے استعمال کیے جاتے ہیں، خاوند کی مقتدرت بھی انھی سے قائم ہوئی ہے۔ طاہرہ دونوں کا ذکر ایک ہی سانس میں کرتی ہے: ''طاعت سے خدا خوش ہوتا ہے، اطاعت سے شوہر۔'' (۱۴) اس کا دعویٰ ہے کہ انسان اطاعت کے لیے پیدا کیا گیا ہے۔ اس ناول میں یہ دیکھ کر حیرت ضرور ہوتی ہے کہ انسان سے مراد صرف عورت ہی کیوں؟ کیا اطاعت کے تمام احکام صرف عورت کے لیے ہی ہیں؟ کیوں کہ یہاں مرد تو بادشاہ ہے، حاکم ہے، آقا ہے تو باقی خواتین ہی بچتی ہیں جو انسان ہیں اور اطاعت کے لیے پیدا کی گئی ہیں۔

شاد عظیم آبادی کے ناول صورۃ الخیال میں ہیروئن ولایتی ذہانت، سمجھ بوجھ، تعلیم و تربیت جیسے معاملوں میں شوہر سے بدرجہا بہتر دکھائی گئی ہے۔ اس کے مقابلے میں شوہر بگڑا رئیس ہے جس نے والد کی وفات کے بعد جائیداد نوں میں اڑا دی، جسے اپنی بیوی کی پروا نہیں۔ ناول میں دونوں ہزار دقتیں جھیل کر اور سیکڑوں مصیبتیں برداشت کرنے کے بعد ولایتی کی کوشش سے ہی ملتے ہیں۔ شوہر اپنی بے اعتنائی اور غفلت پر معذرت خواہ ہوتا ہے تو ولایتی جواباً کہتی ہے: ''آپ مالک، آپ میرے حاکم، میں محکوم، پھر محکوم کو کیا اختیار کہ مالک کی کسی بات پر اعتراض کرے یا اس کے کسی قول پر ناک بھوں چڑھائے۔'' (۱۵) اپنے شوہر کے سامنے وہ اقرار کرتی ہے کہ دین کے بعد اس کا اہم ترین فرض شوہر کی فرماں برداری، 'اطاعت' اور 'حکم' کی تعمیل ہے، اُس کی ''رضامندی'' کے بغیر ولایتی کا کوئی ٹھکانا نہیں۔

عورت کے اس روپ کو وضاحت سے سمجھنے کے لیے سدرشن کے ناول کنجِ عافیت کا تفصیلی جائزہ مفید رہے گا۔ اس ناول کا منظر نامہ ہندو ہے۔ اس کے دو بنیادی موضوعات ہیں: ہندوستانی عورت کو دیوی ثابت کرنا اور برطانوی عورتوں میں خود غرضی دکھانا۔ ناول معروف تکنیک ثنویت کی مدد سے اپنے اس مدعا کو سامنے لاتا ہے۔ متکلم راوی کی زبانی بیان کیا گیا یہ ناول ہری سین نامی ایسے مرد کی کہانی ہے جو انگلستان میں پلا بڑھا جسے جوانی تک علم نہ تھا کہ وہ ہندوستانی ہے جو خود کو Harrison سمجھتا رہا۔ اسے جوانی میں پہلی بار جب اس حقیقت کا علم ہوتا ہے کہ وہ ہری سین ایک ہندستانی ہے تو سبکی محسوس کرتا ہے۔ ناول اس سبکی سے قومیت پسند بننے کی داستان ہے جسے ممکن بنانے میں مصنف نے دو کرداروں کا سہارا لیا ہے، ایک برطانوی خاتون اسٹیلا اور دوسری ہندوستانی دیوکی۔ ان دونوں کے درمیان پائے جانے والے تضاد اور رویوں میں امتیاز، ہری کو اپنی قوم پر فخر کرنے اور انگلستان کی محبت کم کرنے میں مدد کرتے ہیں۔

ہری کی محبوبہ اسٹیلا ایک خودغرض شخصیت بن کر ابھرتی ہے۔ وہ ہری کے ساتھ تب تک ملتفت رہتی ہے، جب تک وہ دولت لٹاتا رہتا ہے۔ جوں ہی اس کا دیوالا نکلا، اسٹیلا اسے چھوڑ دیتی ہے۔ اس کی مزید تضحیک کرنے اور گھٹیا پن دکھانے کے لیے مصنف اسے دھوکا دیتے ہوئے سامنے لاتا ہے۔ ہری اور اسٹیلا میں علیحدگی ہو چکی ہے۔ ایک دن اتفاقاً وہ چلتے ہوئے ہری سے ایسے عالم میں ملتی ہے کہ اس کے گال پچکے ہوئے اور بے نور چہرے سے افلاس نمایاں ہے۔ ہری اس پر رحم کھا کر اسے آٹھ پاؤنڈ کا چیک دیتا ہے۔ اس کے گھر پہنچنے پر بنک کا آدمی اسٹیلا کو ساتھ لیے ہری سے آ کر ملتا ہے اور چیک کی بابت پوچھتا ہے جس میں 8 کو 80 اور Eight کو Eighty بنا دیا گیا ہے۔ ہری بدلہ لینے کی بجائے اس کا پردہ رکھ لیتا ہے۔ اس احسان کے بعد بھی اسٹیلا کی خودغرضی کم نہیں ہوتی۔ وہ تب تک ملتفت رہتی ہے، جب تک پھٹے حالوں رہتی ہے، چچا کی دولت ہاتھ آنے پر اسٹیلا پھر سے نظریں پھیر لیتی ہے۔

اس مکار، خود پرست، لالچی اور مفاد پرست لڑکی کے مقابلے میں ناول نگار ایک ہندوستانی لڑکی دیوکی کا کردار ابھارتا ہے۔ یہ ہری کے ایک جاننے والے روپ چند کی بیوی ہے۔ دیوکی کا ناول میں ورود، ہماری نظر میں، ڈرامائی یا مصنوعی ہے کہ اُسے عین اسی لمحے منظر پر لایا گیا ہے جب اسٹیلا کی بے وفائی کے بعد، چیک میں تبدیلی کرنے کے فریب سے ہری واقف ہو چکا ہے۔ اس لمحے روپ چند اور دیوکی اتفاقاً ہری سے ملنے آتے ہیں۔ ناول میں اس سے پہلے دیوکی اور روپ چند کا کوئی ذکر نہیں۔ پہلی ملاقات میں دیوکی کے جو اوصاف ہری بیان کرتا ہے، وہ یہ ہیں: حسین، زیور اور میک اپ کے بغیر ساڑھی میں دیوی لگتی ہے، مرعوب کر دینے والی جھلک کی حامل، عصمت اور پاکیزگی کے جادو سے متصف جس میں شرارت، ادا یا عریانی نام کو نہ تھی۔ اس پہلی ملاقات کا ہری پر جو اثر ہوا وہ اس خود کلامیہ جملے سے بیان کیا گیا ہے: ''اس دن پہلی دفعہ علم ہوا کہ ہندوستانی حسن کے مقابلے میں مغربی حسن کس قدر کم بضاعت و بے حقیقت ہے۔''(۲۰) دیوکی ذہانت اور علمیت میں بھی بے مثال بتائی گئی ہے۔ اس کردار کی مدد سے بیانیہ وہ اوصاف سامنے لاتا ہے جو ہندوستانی عورت کا امتیاز ہیں۔ ان میں محبت، شوہر کی پرستش، عصمت اور نسوانی پاکیزگی کی بلند مثالیں، نمایاں ہوتے ہیں۔ یہ وہ خوبیاں ہیں جن کا ذکر گفتگو کے دوران خود دیوکی کرتی ہے۔ ہری ان خوبیوں کی جانچ کرنے کا خواہش مند ہے جس کا موقع 'فطرت' فراہم کر دیتی ہے۔ دیوکی سے اس کی ملاقات ہوتی رہتی ہے۔ ایک ایسی ہی ملاقات میں دونوں سمندر کی سیر کو جاتے ہیں جس کے بارے دیوکی اپنے شوہر کو بتانا بھول جاتی ہے۔ اسی دوران تیز طوفان آتا ہے، جو برابر تین دن جاری رہتا ہے۔ واپسی پر وہ اپنے شوہر کو صورت حال سے آگاہ کرنے کی خواہش مند تھی، لیکن ہری اسے اس خوف سے منع کر دیتا ہے کہ اس کا شوہر اسے غلط سمجھے گا۔ وہ شوہر سے جھوٹ موٹ کہہ دیتی ہے کہ وہ اپنی سہیلی کے گھر تھی۔ اس کے بعد جب بھی ناول میں ہری اور دیوکی کے سامنے روپ چند آتا ہے

تو دونوں کے رویوں میں جھجک، خوف اور چپ لگ جانے کے ذریعے تبدیلی کو نمایاں کیا گیا ہے۔ اتفاقاً روپ چند کو
دیوکی کی سہیلی ملتی ہے جو بتاتی ہے کہ مدت سے دیوکی اور اس کی ملاقات نہیں ہوئی، اس حقیقت کے آشکار ہونے پر
روپ چند لڑکر گھر چھوڑ دیتا ہے۔ اس کے یوں چلے جانے کے بعد دیوکی کی حالت سے اس تضاد کو واضح کیا گیا ہے جو
انگریز اور ہندوستانی عورت کے درمیان تھا۔ اس کے علاوہ مصنف نے اس تصویر کشی کے ذریعے ان دعاوی کو بھی
تجربے اور مثال کی مدد سے ثابت کرنے کی کوشش کی ہے جو ہندوستانی عورت کے باب میں دیوکی کے منھ سے وہ ادا
کروا چکے تھے۔ طویل مدت کے بعد جب روپ چند کی خبر ملتی ہے کہ وہ کیلی فورنیا میں ایک پنڈت کی زندگی گزار رہا
ہے تو ہری فوراً وہاں پہنچ جاتا ہے۔ وہاں پہنچنے پر معلوم ہوتا ہے کہ روپ چند ایک لڑکی کے قتل میں زیر تفتیش ہے۔ جس
دن عدالت روپ چند کو سزائے موت سنانا چاہتی ہے، دیوکی وہاں پہنچ کر اقبالِ جرم کرتی ہے۔ اس طرح مصنف
دکھاتا ہے کہ ایک ہندوستانی عورت اپنی جان پر کھیل کر روٹھے شوہر کو منانے کی کوشش کرتی ہے۔ اتفاقاً اصل مجرم لڑکی
پکڑی جاتی ہے اور دیوکی پھانسی چڑھنے سے بچ جاتی ہے۔ مصنف ثابت کرتا ہے کہ بیسویں صدی کی ہندوستانی عورت
جو انگلستان میں پلی بڑھی ہو، وہ بھی سیتا کی طرح اپنے شوہر کو رام جیسا پرماتما مانتی ہے۔ یوں سدرشن مشرق کی
'روحانیت' اور مغرب کی 'مادیت' کا تقابل کر کے، مشرق کا پلڑا بھاری کر دیتے ہیں۔ روحانیت ثابت کرنے کے لیے
وہ عورت کی وفاداری اور ایثار کو سامنے لاتے ہیں۔ ان کی روحانیت بس یہیں تک ہے۔ ہماری نظر میں یہ اخلاقی دائرہ
ہے جس کا تعلق روحانی کی بجائے، سماجی منطقے سے ہے۔ سماجی طور پر فرد کو ایک مثالی کردار مختلف اقدار کی مدد سے
سوچنے کی کوشش ہے، یہ انسان سے انسان کا تعلق ہے۔ جس میں ایک انسان دوسرے کی توقعات پر پورا اترنے کی
کوشش کر رہا ہے۔

یہاں راشد کے خیالات اور اس ناول میں بیوی کے کردار کی سامنے آنے والی خصوصیات میں پائی جانے والی
مماثلت دلچسپی کی حامل ہے۔ راشد الخیری کے ناولوں میں بیوی کا کردار ایسے آئیڈیل کو سامنے لاتا ہے جسے ہندوستانی
اساطیر میں سیتا کے نام سے جانا جاتا ہے۔ اُن کے ناولوں میں بیوی سے یہی توقع ہے کہ اگر شوہر اس پر ظلم کرے
____ جیسے مثلاً ستونتی میں افضال کرتا ہے جس کا جواب اس کی بیوی منور اس کے ایک ایسے کوڑھ میں مبتلا ہونے
پر جس کی وجہ سے اسے شہر بدر کر دیا جاتا ہے، خدمت ایثار، فرماں برداری کی صورت میں دیتی ہے ____ تو اس کے
پاس واحد راستہ اطاعت اور فرماں برداری کا ہے۔

راشد ستونتی میں افضال کی دو بیویوں منور اور حارثہ کے کردار گھڑتے ہیں۔ مقبولِ عام ناولوں کی روش کے
عین مطابق دونوں کی تعمیر میں تیز رنگوں سے کام لیا گیا ہے۔ دونوں بالکل متضاد طرزِ عمل کی حامل دکھائی گئی ہیں۔ ایک

جو راشد کی پسندیدہ اقدار کی حامل ہے، دوسری اس طرزِ عمل کی صورت گری کرنے کے لیے استعمال ہوئی ہے جسے راشد ناپسند کرتے ہیں۔ دونوں کا مقصد ان کے تبلیغی مشن کو ثابت کرنا ہے۔ انھوں نے دونوں بیویوں میں بنیادی فرق 'اطاعت شوہر' کا کیا ہے۔ اگرچہ منور کے کردار میں عبادات کی پابندی اور حارثہ کے ہاں تفریح کی مرکزیت بھی ملتی ہے، تاہم نماز، روزہ، زکوٰۃ تو ہماری نظر میں اپنے نقطہ نظر کو مذہبی سہارا دینے کی کوشش ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

''ایک عیب یا ہنر منور اپنی گھٹی میں ساتھ لائی جو اگر غلاظت تھا تو اس کی چھینٹیں اور جوہر تھا تو اس کی کرنیں تمام گھر پر پڑ رہی تھیں، اس کا نام طاعتِ شوہر تھا۔'' (۱۷)

ان کی نظر میں شوہر کی اطاعت کرنے والی بیوی ہی، خدا کی اطاعت کرتی ہے۔ یا خدا کی اطاعت کا اظہار دنیا میں شوہر کی فرماں برداری میں مضمر ہے۔ شاید اس لیے وہ خدا اور شوہر کا ذکر ایک ہی سانس میں کرتے ہیں۔ ''منور اکثر اعتبار سے خوش تھی اور اس حالت میں بھی وہ خدا اور افضال دونوں کی شکر گزار تھی۔'' (۱۸)

سدرشن نے جس طرح کنجِ عافیت میں مشرق کو روحانیت اور مقابلے میں مغرب کو مادیت کا علم بردار دکھایا تھا اور ان کی نظر میں روحانیت ہندو مذہب سے ماخوذ تھی، اسی طرح راشد اسلام کے ضمن میں روحانیت اور مادیت کا تقابل کر رہے ہیں۔ سدرشن کا خیال تھا کہ مغرب صرف مادیت کی سطح پر زندگی گزار رہا ہے جب کہ مشرق کے پاس روحانیت کی دولت موجود ہے، یہی ثنویت راشد ستونتی میں قائم کرتے ہیں۔ ان کا معتوب کردار افضال مادیت سے بھری زندگی گزار رہا ہے جو تعیش اور تفریح سے بھر پور ہے، جسے ''روحانیت سے قطعاً واسطہ نہ تھا۔'' (۱۹)

افضال سال گرہ کے موقع پر اپنی باپردہ بیوی منور کو دوستوں سے ملانے کے لیے باہر لانا چاہتا ہے، وہ اسے بحث سے مجبور کرتا ہے کہ منور پردہ ترک کرے اور اس کے دوستوں کے سامنے آئے۔ اس موقع پر راشد نے بیان دیا: ''اس کی نیت جو کچھ ہو، وہ جانے اس کا خدا جانے۔'' لیکن جیسے ہی معاملہ افضال کی دوسری بیوی حارثہ کا آتا ہے، جو پردے کی پابندی قبول نہیں کرتی اور اسی کی طرح محفلوں میں ہمیشہ شریک ہوتی ہے تو راشد کی مردانہ رگ پھڑک اٹھتی ہے۔ جب حارثہ افضال کے ساتھ مل کر منور کو محفل تک لانے کی کوشش کرتی ہے تو راشد الخیری خدا بن بیٹھتے ہیں:

''ہم نے افضال کی نیت پر حملہ نہیں کیا، لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ ہم حارثہ کی نیت کو بھی پاک و صاف سمجھیں۔ وہ اس غیرتِ نسوانی سے جس کا خون اس وقت منور کے جسم میں دوڑ رہا تھا، قطعاً نا آشنا تھی۔ وہ مذاق کے قدموں سے آگے بڑھی اور اس کے استقبال میں منور کی توہین کے سوا اور کوئی جذبہ پاکیزہ نہ تھا۔'' (۲۰)

راشد نے افضال کے عمل پر تو اتنا کہنا کافی سمجھا کہ عقلِ سلیم اس کے اس فعل کو وقعت سے نہیں دیکھتی اور ساتھ ہی اضافہ کر دیا کہ وہ اپنی نیت خود جانتا ہے یا خدا، لیکن جیسے ہی معاملہ ایک عورت کا آیا، انھوں نے اس کی نیت بھی

بھانپ لی اور اس میں چھپے مذموم ارادے کی بھنک بھی انھیں پڑ گئی۔ ذرا لہجے کا تیقن ملاحظہ ہو، کس دھڑلے سے فرمایا کہ وہ حارثہ کی نیت کو پاک صاف نہیں سمجھیں گے۔ حالانکہ ان کے اپنے بیانیے کے مطابق باغ میں آنے تک، حارثہ کے فرشتوں کو بھی خبر نہ تھی کہ افضال منور کو محفل میں شریک کرنے کے لیے مجبور کر کے لے آیا ہے۔ بلانے افضال گیا، مجبور بھی اسی نے کیا، لیکن ملبہ گرا تو اس عورت پر جو محض ہاتھ پکڑ کر دروازے سے باہر لانے کی مجرم تھی۔

دونوں بیویوں کا فرق واضح کرنے اور ایک مثالی بیوی (عورت؟) کا نمونہ سامنے لانے کے لیے راشد افضال کو ایک بالکل انوکھے کوڑھ میں مبتلا کر دیتے ہیں جوان کے ذہن کا شاخسانہ لگتا ہے۔ وہ ایسے کہ ناول کے مطابق ولایتی ڈاکٹر اور دیسی حکیم اس بیماری سے عدم واقفیت کا اقرار اور اس کے علاج سے اعلانِ برات کرتے ہیں۔ عدالت کے حکم پر افضال کو شہر بدر کر دیا جاتا ہے اور کوڑھیوں کے ہسپتال میں ایک ملازم کے رحم و کرم پر چھوڑ دیا جاتا ہے۔ راشد اس سے قبل محفل میں شریک کرنے کی کوشش پر منور کو گھر سے باہر بھاگنے پر مجبور دکھا چکے ہیں اور کئی دن سراغ نہ ملنے پر، ایک لاوارث لاش کو منور سمجھ کر دفنانا بیان کر چکے ہیں۔ کوڑھی ہو جانے پر اس کی چہیتی بیوی حارثہ ساتھ چھوڑ جاتی ہے۔ یہ راشد الخیری کے لیے حسین موقع ہے کہ وہ اپنی پسندیدہ خاتون کردار کی اطاعت، فرمابرداری اور خدمت کی ایسی مثال قائم کر سکتے ہیں، جو عموماً اصلاحی ناولوں میں نظر آتی ہے۔ افضال کے جسم میں کیڑے پڑ جاتے ہیں، ایسے عالم میں اسے خدا یاد آتا ہے۔ وہ معافی اور موت کا طلب گار ہوتا ہے۔ تبھی اس کی مردہ سمجھ لی گئی بیوی منور ایک لڑکے کا روپ دھار کر آتی ہے اور خود کو ایک پرانے ملازم کی اولاد بتاتی ہے۔ یہاں راشد دکھاتے ہیں کہ جس مریض کے قریب کوئی آنا بھی پسند نہیں کرتا، منور لڑکے کے بھیس میں اس کے پاؤں چومتی ہے، گلے لگتی ہے اور زخموں پر بوٹی لگاتی ہے جسے وہ خود ہزار مصیبتوں کے بعد پورا بدن زخمی کروا کے جنگل سے توڑ کر لائی ہے۔ منور اس کے کیڑے چنتی ہے اور سخت طوفانی بارش میں اولوں کی بوچھاڑ سر پر لیتے ہوئے، جو اس کا سر اور بدن چھلنی کر دیتے ہیں جنگل کے چشمے سے پانی بھر کر لاتی ہے۔ کئی بار گلے لگنے پر بھی افضال کو ایک لمحے کے لیے شک نہیں گزرتا کہ لڑکے کے بھیس میں یہ کوئی عورت ہے۔ ایک بات قابلِ غور ہے کہ یہ وہی عورت ہے جسے غیر مردوں کے سامنے آتے ہوئے خوف محسوس ہوتا تھا اور اب اپنے شوہر کے علاج کے لیے ایسے جنگلوں میں ماری ماری پھرتی ہے اور وہاں رات بھی گزار دیتی ہے، جہاں خود بیانیے کے مطابق، دن کو جاتے ہوئے بھی لوگ ڈرتے ہیں۔

صحت یابی کے بعد افضال اپنی دوا کا لڑکا سلیم سمجھتے ہوئے جب اس کا شکریہ ادا کرنا چاہتا ہے تو منور اس کے سامنے اپنی حقیقت ظاہر کر کے افضال کے قدموں میں گر پڑتی ہے۔ افضال منور کے ان احسانوں کا شکریہ ادا کرنے اور اپنے کیے پر شرمندگی کا اظہار کرنے کے لیے اس کے پاؤں پکڑنا چاہتا ہے مگر راشد کو ایک مرد کی عمومی طور پر اور

شوہر کی خاص طور پر ایسی عاجزی کسی صورت منظور نہیں، حال آں کہ اُس کا مقصد اس عظیم احسان کا اعتراف کرنا تھا جو بیوی نے اس کے تمام تر ظلم کے باوصف کیا۔ لیکن کسی معزز مرد کا عورت کے سامنے جھکنا اس کلامیے میں، جب اسے زمینی خدا کا درجہ حاصل ہو، کیوں کر روا ہو سکتا ہے۔ منورا اپنے طرزِ عمل کو اولین فرض قرار دیتی ہے۔ ناول کے آخر میں منورا ایک تقریر کرتی ہے جس میں وہ شوہر کا شکریہ ادا کرتی ہے کہ اس نے خدمت کا موقع دیا اور اپنے تمام اعمال کو اپنی ماں کی نصیحت کی تائید قرار دیتی ہے۔ ماں نے کہاں تھا: ''تمھارا فرض یہ اور صرف یہ ہے کہ تم اپنے محبوب شوہر افضال پر قربان ہو جاؤ۔ یہی عورت کی زندگی کا عین مقصد ہے اور یہی شریف بیبیوں کا بہترین جوہر۔''(۲۱)

بہترین جوہر کی حامل اس شریف بی بی کے مقابلے میں افضال کی دوسری بیوی حارثہ ہے۔ جو پردے کی قائل نہیں، جدیدیت کی دل دادہ ہے اور محض اچھے وقت کی ساتھی ہے۔ جب افضال کو کوڑھ کا مرض لاحق ہوتا ہے تو راشد دکھاتے ہیں کہ وہ دور سے بھی اس کا حال دریافت نہیں کرتی۔ نوکروں کو تاکید کرتی ہے کہ جو کوئی افضال کے کمرے سے ہو کر آئے، وہ بغیر نہائے دھوئے اس کے سامنے نہ آئے۔ دونوں کے تقابل سے اس 'خوب و زشت' کی فہرست سامنے آجاتی ہے جو راشد کے ہاں مثالی عورت سے متوقع ہے۔

یہ کلامیہ جس بنیاد پر قائم ہوا ہے، وہ صنفی امتیاز ہے۔ یہاں حقیقت صنفیت (Gendered) میں ڈھل کر سامنے آتی ہے۔ انسان، انسان نہیں، وہ مرد ہے یا عورت۔ دونوں کے جسموں کی طرح مزاجوں اور فطرتوں میں بھی تفاوت ہے۔ اگر معاملہ یہاں تک رہتا تو بھی بات نہ تھی، پیچیدگی تب پیدا ہوتی ہے، جب اس بیانیے کے سماجی مضمرات سامنے آتے ہیں۔ اس صنفی امتیاز سے مرد کی فوقیت اور عورت کی محکومی حیثیت کو جواز ملتا ہے۔ اس بحث کا تجزیہ کرنے کے لیے اردو ناول میں اس صنفی امتیاز کو جن جن بنیادوں پر سہارا دیا گیا ہے، انھیں دیکھ لینا مفید رہے گا۔

پریم چند کے بارے میں اردو تنقید میں عموماً یہی رائے ہے کہ ان کے ''تمام ناولوں میں جو بات قدرِ مشترک کی حیثیت رکھتی ہے، وہ مظلوم طبقے کے ساتھ ان کی ہمدردی ہے'' اور انھیں تاریخی شعور کے اعتبار سے بھی اپنے معاصر ناول نگاروں سے بہتر بتایا گیا ہے۔(۲۲) ہوری جیسے عام کسان کو مرکزی کردار بنانے کی مثال اس تصور کو تقویت دیتی ہے۔ ان کے ہاں غریبوں کی حمایت کے باوصف امیر غریب کا فرق اور ان میں اوصاف کا اپنی معاشی بنیادوں پر پایا جانے والا تفاوت بھی ملتا ہے۔ سرِدست ان کے ناول میدانِ عمل سے صنفی امتیاز کی کچھ مثالیں دیکھتے چلیے۔ اس ناول کا ایک کردار سلیم، امرکانت سے بحث کے دوران کہتا ہے:

> ''عورتوں اور مردوں کے مزاج میں جسم کی بناوٹ میں، دل کے جذبات میں فرق ہے۔ عورت ایک کی ہو کر رہنے کے لیے بنائی گئی ہے۔ مرد آزاد رہنے کے لیے۔' امرکانت: 'یہ خود غرضی ہے۔'
> سلیم: 'جی نہیں یہی حیوانی زندگی کا اصول ہے۔''(۲۳)

سلیم کی نسبت امر کانت مرکزی کردار کی حیثیت کا حامل ہے۔ وہ صنفی امتیاز کو خود غرضی پر مبنی بتاتا ہے، لیکن سلیم کے ہاں اس کو حیوانی زندگی کے اصول کی حیثیت حاصل ہے۔ اس حوالے سے ڈاکٹر شانتی کمار جو پروفیسر کی حیثیت سے امر کانت اور سلیم کے استاد ہیں اور اپنے طلبا کو سماجی مساوات اور استعمار کے خلاف کوشش پر ابھارتے ہیں، مردوں میں حیوانیت کو ان کا امتیازی وصف قرار دیتے ہیں: ''مرد میں تھوڑی سی حیوانیت ہوتی ہے جس پر وہ کوشش کر کے بھی غالب نہیں آ سکتا، یہی حیوانیت اسے مرد بناتی ہے۔'' اس وصف کو وہ خوبی تصور نہیں کرتے۔ اس حیوانیت کی بنیاد پر وہ مرد کو ارتقائی سفر میں عورت سے پیچھے سمجھتے ہیں۔ عورت کی صنفی خصوصیات میں وہ ''ہمدردی، رحم، قربانی اور خدمت'' کو شمار کرتے ہیں۔ ان کا یہ بھی کہنا ہے کہ انھی خوبیوں کے سبب سے دنیا کا نظام قائم ہے۔ وہ عورت کو یہ صنفی امتیاز سمجھا کر قائل کرنا چاہتے ہیں کہ زندگی کا سکھ اسی میں ہے، اگر عورت مرد کے ساتھ ''حیوان'' ہو جائے تو دونوں کی زندگی اجیرن ہو جائے گی۔(۲۴)

مرزا محمد سعید کا ناول خوابِ ہستی صنفی امتیاز کو راوی کے ذریعے اور کردار کے مکالمے سے بیان کرتا ہے۔ عورت اور مرد کی پسند ناپسند کو مرزا سعید ان کی جسمانی قوت پر مبنی بناتے ہیں: ''عورتیں بوجہ کمزور ہونے کے بالطبع زور وقوت کے اظہار کو ہمیشہ پسند کرتی ہیں۔'' (۲۵) اس ناول کا مرکزی کردار عثمان عورت کے حوالے سے بیان دیتا ہے: ''عورت کی فطرت مرد کی فطرت کی نسبت بدرجہا زیادہ سیدھی سادھی ہے۔'' (۲۶) سادہ ہونا یا قوت کو پسند کرنا صنف کی وجہ سے ہے۔ ناول نگار اور مرد کردار دونوں عورت کی خصوصیات اور ذوق صنف کی بنیاد پر ثابت کر رہے ہیں۔ یہ ایسی عمومیت ہے جسے ثقافتی معنی کا سہارا حاصل ہے۔ اس عمومی تصور نے مرد اور عورت سے الگ الگ خصوصیات منسوب کی ہیں۔ مثلاً کمزور دل ہونا عورت کی نشانی ہے جو اپنے متقابل ثنوی جوڑے سے معنی حاصل کرتی ہے۔ عورت کی کمزوری، مرد کی طاقت سے بامعنی بن رہی ہے۔ مرد کے مقابلے میں تمام عورتیں کمزور ہیں کہ یہ صنف کی خصوصیت ہے کسی ایک شخصیت کی نہیں۔ اس سے ایسے بیانات سامنے آتے ہیں: ''عثمان: میری آنکھوں میں آنسو ڈبڈبا آئے تھے اور قریب تھا کہ میں مرد ہو کر عورتوں کی طرح آنسو بہانے لگوں۔'' (۲۷) مرد میں حیوانیت ہے جو طاقت اور زور کے اظہار کو راہ دیتی ہے، عورت کو یہی پسند ہے کہ وہ کمزور ہے۔ اس لیے اُس کا اختیار اپنے حال پر رو لینے یا صبر کر لینے تک ہے۔ جسمانی طاقت کی بنیاد پر مرد کو برتر سمجھنے کی روش پر مولوی ممتاز علی نے خوب چوٹ کی تھی۔ انھوں نے کہا تھا کہ اگر مرد، عورت سے اسی لیے برتر ہے کہ وہ طاقت ور ہے تو یہ دیکھ لینا چاہیے کہ گدھا انسان سے زیادہ بوجھ اٹھا سکتا ہے۔ جسمانی طاقت کو صنفی برتری کی بنیاد نہیں بنایا جا سکتا۔(۲۸) یہ صنفی امتیاز مردانہ تعبیر (Male Interpretation) کہیں گے۔ اپنی فوقی حیثیت (Hegemony) ثابت کرنے کے لیے مذہب کے ان احکامات کو اور احکامات میں ایسی

تعبیروں پر ارتکاز کیا جاتا ہے جو اپنی حیثیت (Status) کو مستحکم کر سکیں یا کرنے میں معاون ہوں۔

سرفراز عزمی کے ناول بہارِ عیش کے منجو صاحب فرماتے ہیں:

''مذہب کہتا ہے عورتیں ناقص العقل ہوتی ہیں، مرد ان کے حاکم ہیں، مذہب نے مرد کو طلاق دینے کا اختیار دیا ہے مگر عورت کو نہیں، مرد چار نکاح کر سکتا ہے مگر عورت کو ایک ہی پر قناعت کرنی پڑتی ہے۔''(۲۹)

منجو نے مختلف مذہبی احکامات میں مرد و عورت میں پائے جانے والے فرق کو مرتبے کے فرق پر محمول کیا ہے۔ اس تعبیر میں تمام مرد، تمام عورتوں سے عقل میں سوا ہیں۔ عورت کتنی ہی سمجھدار ہو، مرد کتنا ہی گھامڑ ہو، دونوں کا جب تقابل کیا جائے، مرد کا پلڑا بھاری رہے گا۔ اس نقطۂ نظر کے حامی کردار دیگر ناول نگاروں کے ہاں بھی موجود ہیں۔ افسانۂ نادر جہاں میں متکلم راوی بیان دیتی ہیں: ''میں تو عورت، مانی ناقص العقل''۔(۳۰) حالی کا ناول مجالس النسا اس کم عقلی کو 'الٹی عقل' کی ترکیب سے بیان کرتا ہے، ''عورت کو خدا نے الٹی عقل دی ہے۔ اس کا علاج یہی ہے کہ دن بھر گھر کے دھندوں میں پھنسی رہے، اتنی فرصت ہی نہ ملے کہ اپنے دل سے مشورہ لے۔''(۳۱) نذیر احمد مبتلا کی خراب عادتوں کو اس کی گھر میں عورتوں سے تربیت پانے سے جوڑتے ہیں۔ اس کی سب بدمزاجیاں ان کی نظر میں عورتوں کے سبب تھیں۔ مبتلا کا باپ بیوی سے دبتا تھا اس نے بقول نذیر احمد ''مستورات ناقص العقل کی رائے میں آ کر جلد سے جلد بیٹے کو پڑھنے کے لیے نہ بٹھایا۔''(۳۲)

نذیر احمد الحقوق الفرائض (۱۹۰۶ء) میں عورت مرد کے صنفی امتیاز کی مذہبی تعبیر تفصیل سے پیش کرتے ہیں۔ یہ کتاب مذہب کو آسان زبان میں زیادہ بڑی آبادی تک پہنچانے کے لیے لکھی گئی تھی جو اس تبدیلی کی طرف اشارہ کرتی ہے کہ خواندگی نے لکھے ہوئے لفظ کی بدولت علم اور مذہب، دونوں کو عام بنا دیا ہے۔ عورت کے حوالے سے نذیر کے تصورات، مذہبی احکام کی صورت دوسری جلد میں سامنے آتے ہیں۔ وہ مذہبی احکامات، عائلی زندگی کے حوالے سے درج کرنے سے پیش تر موجودہ صورتحال کا جائزہ لیتے ہیں۔ وہ بیان کرتے ہیں کہ اکثر شادیاں محض اس لیے ناکام ہوتی ہیں کہ ان کے انعقاد سے پیش تر لڑکے لڑکی کی مرضی دریافت نہیں کی جاتی۔ وہ ایسی شادی کو خانہ داری کی غلط بسم اللہ قرار دیتے ہیں۔ وہ شادی کے حوالے سے غیروں کو ترجیح دینے کے حق میں ہیں اور شادی کے بعد بیٹے اور بہو کو الگ گھر میں رکھنے کے۔ وہ اپنے عہد کے متوسط طبقے کے گھرانوں میں امورِ خانہ داری کی ذیل میں عورتوں کے آگے مردوں کی ایک نہ چلنے کا ذکر کرتے ہیں۔ یہ اہم ہے کہ 'متوسط الحال' گھرانوں میں امورِ خانہ داری پر عورتوں کا اجارہ ہے۔ اس کے بعد جب وہ مختلف احادیث کی مدد سے مرد کی حاکمیت اور برتری ثابت کرتے ہیں تو وجہ سمجھ آ جاتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

خاوند کا بڑا حق ہے اور ہونا بھی چاہیے۔

''احادیث مذکورہ بالا سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ عورت پر خاوند کا بڑا حق ہے اور ہونا بھی چاہیے، کیوں کہ عورت حقیقت میں خاوند کی خدمت گزار ہے۔ جیسا کہ اوپر کی حدیث میں گذر چکا کہ اگر خدا کے سوا اور کو سجدہ کرنا درست ہوتا تو عورتوں کو حکم دیا جاتا کہ اپنے شوہروں کو سجدہ کریں۔'' (۳۲)

یہاں لفظ 'چاہیے' قابل توجہ ہے جو بطور مرد نذیر احمد کی چاہت کا بیان ہے۔ یہ لفظ ظاہر کرتا ہے کہ یہ تعبیر اور احادیث کا یک طرفہ استعمال اس صورت حال کو تبدیل کرنے کے لیے ہے جس کی طرف وہ اشارہ کر چکے ہیں۔ نذیر احمد عورت کو نصیحت کرتے ہیں کہ ''ہر کام میں خاوند کے مقصود اور خوشی کو مد نظر رکھے۔''

عورت کو ناقص العقل ثابت کرنے سے اس کی محکومی اور مرد کی اس پر حاکمیت کا جواز آسانی سے پیدا ہو جاتا ہے۔ ایک ناقص العقل اپنے فیصلے کرنے کی صلاحیت نہیں رکھتی، اسی لیے اسے کسی عقل مند کے مشورے پر عمل کرنا چاہیے اور وہ عقل مند یہاں مرد ہے۔ یہاں محض مردوں کی حاکمانہ حیثیت منوانے کا سوال نہیں، اس بیانیے میں آئندہ آنے والی نسلوں کی تربیت کا سوال بھی اسی سے جڑا ہے۔

یہ بیانیہ عورتوں کو کم عقل ثابت کرنے کے بعد، مردوں کے بگاڑ کی وجہ بھی عورتوں کو قرار دیتا ہے۔ یہ عجیب و غریب صورت ہے۔ **کم عقل، عقل مندوں کو بگاڑنے کی صلاحیت کی حامل ہیں، عقل مندان کم عقلوں کی اصلاح پر ہر لحظہ کمربستہ ہیں۔** یہ ناول ایسی ہی کوششیں تصور کیے جا سکتے ہیں۔ پہلے ان بیانات کو دیکھ لیں جو عورت کو 'بچے بگاڑو' قرار دیتے ہیں۔ راشد الخیری بچوں کے بگاڑ سنوار کی ذمہ داری عورت کے سر رکھتے ہیں۔ اگر ناقص العقل کے بیانیے کو نظر میں رکھا جائے تو یہ ذمہ داری عورت پر عائد کرنا کسی طرح عقل مندی قرار نہیں دیا جا سکتا، ہاں لڑکوں کے (کیوں کہ لڑکیاں تربیت حاصل کر بھی لیں تو کیا فائدہ رہیں گی تو ناقص العقل ہی) بگاڑ کا الزام ان بیانات کے بعد تھوپنا آسان ہو جاتا ہے۔ ''شعبان کی چودہ تاریخ کو غروب آفتاب کے بعد جب مسلمان ماؤں کی دی ہوئی قیمت سے بچے دھڑا دھڑ آتش بازی چھوڑ رہے تھے، سب سے پہلے فرشتوں نے ان عورتوں پر لعنت کے نعرے بلند کیے۔'' (۳۳) بچوں نے پٹاخے خریدے بھی تو ماؤں کے پیسوں سے، باپ شاید مسجد میں ہوں گے۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ راشد اپنے قارئین کی مناسبت سے عورتوں کی اصلاح کرنے کے خواہش مند تھے، اس لیے انھوں نے پیسے عورتوں کے ہاتھوں سے دلوائے۔ یہاں راشد نے ناحق فرشتوں کو تکلیف دی، لعنت ملامت تو وہ خود بھی اعلانیہ کر لیتے ہیں۔ اپنے قصوں میں انھیں اس بات کا ذرا لحاظ نہیں ہوتا کہ راوی کے لہجے کی آزادہ روی بیانیے کو کمزور کرتی ہے، ان کی بلا سے۔ راشد خود بھی لعنت ملامت کرتے ہیں اور دل کے ارمان نہ نکلیں تو فرشتوں کو یہ ذمہ داری سونپ دیتے ہیں۔ ان کی اپنی لعنت ملامت کی مثال دیکھ لیں تاکہ سند رہے۔ انھوں نے ایک ظالم، بد افعال، بد طریق، اسلام سے کوسوں دور دیسم دلھن نامی عورت کا کردار پیش کیا جس کے پھوہڑ پن کی سزا اس کے بچے پاتے ہیں اور موت کے منھ میں چلے جاتے ہیں۔

اسے اپنے بیٹے سلیم کی کوئی پرواہ نہیں۔ وہ سارا دن آوارہ لڑکوں کے ساتھ کھیلتا اور رات کو پڑ رہتا "دنیا نے بدنصیب ماں کو سمجھایا مگر مرے اس کی ماں جو کبھی جھوٹ موٹ بھی بچے کو آدھی بات کہی ہو۔" وسیم دلہن کا بڑا لڑکا بھی اس کی وجہ سے بگڑا۔ ماں ہر وقت کسی تعویز گنڈے والی/والے کو ڈھونڈتی۔ اس کے بچے اسلام کی

"اخلاقی حالت بدبخت ماں کے ہاتھوں اتنی غارت اور برباد ہو چکی تھی کہ اٹھتے بیٹھتے سوتے جاگتے ہر وقت اسی ادھیڑبن میں غرق رہتا تھا کہ کوئی تعویز، کوئی گنڈا، کوئی فلیتہ، کوئی داؤں، کوئی ترکیب، کوئی کوشش، کوئی موقع، کوئی صورت، ایسی ہو اور ایسا ہو کہ فاروق اور صدیق، نسترن [ماں کی سوکن] اور اس کے دونوں بچے پھنکا نہ کھائیں اور سارے گھر کی حکومت ماں کے قبضہ میں آئے۔" (۳۵)

جب بچوں کے بگاڑ کی واحد وجہ ماں قرار پائی تو یہ لازم آیا کہ اس کی تربیت کی جائے تاکہ آئندہ نسلوں کو سنوارا جاسکے۔ تقسیم سے قبل کے اردو اصلاحی ناولوں میں عورتوں کی تربیت کا سوال زیادہ تر بچوں کی تربیت سے جڑا ہے۔ حالی عورتوں کی تعلیم کے بڑے حامیوں میں سے ہیں۔ ان کی نظر میں عورتوں کی تعلیم اس لیے ضروری ہے تاکہ وہ "بری عادتیں چھوڑیں، اچھی عادتیں اختیار کریں، خدا رسول کو پہچانیں، گھر کا بندوبست اچھی طرح کر لیں، اولاد کی تربیت کرنی سیکھیں [اور] خاوند کا دل ہاتھ میں رکھیں۔" (۳۶) یہ مجالس النسا (۱۸۷۴ء) سے اقتباس ہے جو ہر معاملے میں ایک عورت ملکہ وکٹوریہ کو معیار بناتا ہے۔ ماں بننا ہے تو ملکہ وکٹوریا سی بنو جو بچوں کو تربیت دیتی ہے، بیوی بننا ہے تو ملکہ سی بنو جو شوہر کی دل جوئی کرتی ہے، بادشاہت کرنی ہے تو ملکہ وکٹوریا سی کرو جو اتنی بڑی سلطنت اکیلی چلا رہی ہے، تعلیم و تربیت لینی ہے تو ملکہ سی لو جس کا اسلوبِ حیات مستند ہے۔ اس ناول میں معاشرت، سیاست اور گھر داری میں معیار ملکہ وکٹوریا ایک عورت ہے۔ پھر بھی یہ ناول عورتوں کو 'الٹی عقل' والا کہتا ہے۔ ایسے کھلے تضاد معلوم نہیں کیوں کر نبھ جاتے تھے۔ پڑھنے والوں نے بھی ان باتوں سے سرسری گزرنا مناسب جانا۔ ہاں یہ ہوسکتا ہے کہ ناقص العقل ہندوستانی عورتیں ہوں، ملکہ کا تعلق انگلستان سے ہے جو 'علم و تہذیب' کا منبع ہے۔ ممکن ہے ہمارے ناول نگار سمجھتے ہوں کہ وہاں کی عورتیں تو ناقص العقل نہیں ہوسکتیں۔ فسانۂ مبتلا (۱۸۸۵ء) عورتوں کو ہی مبتلا کے بگاڑ کا واحد کارن دکھاتا ہے، باپ پوری توجہ نہ دے پایا تو وہ گھر کی عورتوں کے سامنے بے بس تھا کہ مدرسے داخل کروانا چاہتا تھا، عورتیں کم سنی کے باعث اجازت نہ دیتی تھیں۔

اس کلامیے کے مزید پہلوؤں کا جائزہ لینے کے لیے 'بیوہ' کے کرداروں سے منسوب 'اقدار' اور 'طرزِ عمل' اور ان کے نکاح کرنے نہ کرنے کی بحث کو شامل کیا جانا ضروری ہے۔

بیوہ کے حوالے سے دو طرح کی بحثیں اردو ناول میں مذکور ہیں: بیوہ کا طرزِ عمل، دوسرا اس کا نکاح ثانی۔ بیواؤں کے حوالے سے اقدار اور طرزِ عمل کے بارے راشد الخیری نے لکھا:

''واہ رے یوسف شاہی بیٹیوں تخت کی بیاہی تک رانڈ ہوئیں اور تمام رنڈاپا ماں باپ کی دہلیز پر بہن بھاوجوں کے سامنے کاٹ دیا لیکن کیا مجال جو کسی کو آنچل تک دیکھنا نصیب ہوا۔[...] اقدیر کی سگی چچازاد بہن شعبانہ تو ایسی بدنصیب نکلی کہ شوہر کی صورت تک دیکھنی نصیب نہ ہوئی، گھونگھٹ کی دُلھن رانڈ ہوئی اور میاں کے بعد تیرہ سال زندہ رہی مگر صورت تو کیسی آواز تک کسی غیر کو نہ سنائی۔'' (۳۷)

پردے کی برکتوں اور سختی سے اس کی پابندی کرنے والیوں کی یوں جھوم جھوم کر تعریف اپنی جگہ، لیکن راشد اس آدھی حقیقت کو بیان کر کے اور اس طرزِ عمل کو نمونے کے طور پر قابلِ تعریف انداز میں بیان کر کے، کیا رانڈوں کو یوں محتاجی میں رنڈاپا کاٹنے کی تبلیغ کر رہے ہیں۔ ان سے تو بہتر ان کے پھوپھا نذیر احمد تھے جنھوں نے ایامیٰ (۱۸۹۱ء) میں بیواؤں کی شادی پر اکسایا۔ راشد کی نظر تو بس اس 'تجویز کردہ طرزِ عمل' کو نبھانے پر ہے جو عورتوں کے لیے انھوں نے فرض کر رکھا ہے۔ راشد کے ناولوں کی دنیا، عورتوں کے 'فرائض' کی دنیا ہے جس میں فرائض ایسے جو عورت کو لونڈی بنا دیں اور وہ مرد کی حاکمیت کو ایمان کے طور پر قبول کر لے۔ عورتوں پر اپنی سیادت (Hegemony) قائم کرنے کے لیے انھوں نے ایسے دل دوز، دہلا دینے والے، مبالغے کی آخری حدوں کو چھوتے، ظلم سے بھرپور افسانے اور ناول لکھے جن کے پردے میں وہ بڑی سہولت سے مردوں کی فوقی اور عورتوں کی محکومی حالت کو فطری اور مذہب سے سند یافتہ بنا دیتے ہیں۔ اسی سیادت کے قیام کا یہ کمال ہے کہ انھیں عورتوں کا ہمدرد اور مصورِ غم کہا جاتا ہے۔ ان کی فکشنی دنیا، ہماری نظر میں تشدد سے بھرپور ظلم و ستم کی دنیا ہے جسے فکشن کہنے میں اس لیے تامل ہوتا ہے کہ یہاں اپنا نقطہ نظر ٹھونسنے کی جو روش ہے اس کی موجودگی میں، ان بیانیوں کو فکشن کہنا فکشن کا نیا تصور قائم کرنا ہے یا فکشن کے لفظ کو مذاق کا نشانا بنانا ہے۔ فکشن کرداروں کی آزادی اور متنوع نقطہ ہائے نظر کو بیک وقت بیان کرنے کا سلیقہ ہے۔

شادی کے موقعے پر جب لڑکی کو سات سہاگنیں چڑھاوا چڑھا رہی ہوں، بیوہ کا وہاں آنا بدشگون سمجھا جاتا تھا۔ جہاں آرا کے آنے پر فیروزہ نے اسے گھرک دیا۔ اس پھٹکار میں باقی عورتیں بھی شامل ہو گئیں کہ ایسے خوشی کے لمحے میں بیوہ نے آ کر بدشگونی کی۔ اس پر جہاں آرا اس قدر دل برداشتہ ہوتی ہے کہ اپنے بچوں کو قتل کر کے خودکشی کر لیتی ہے۔ راشد فیروزہ کے عمل کو برا بنا کر تو پیش کر رہے ہیں، حضرت، قتل اور خودکشی کو 'جراتِ نسوانی کی عدیم النظیر مثال قرار دیتے ہیں۔ جس سے نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ ان کے نزدیک یہ کوئی قابلِ تعریف عمل تھا اور ایسا ویسا نہیں، بے مثال جس کی نظیر نہیں ملتی۔ راشد بیواؤں سے کیا توقع کر رہے ہیں؟ انھیں بدشگونی کے نام پر دل دکھانے والے پر تو غصہ ہے، تاہم بیوہ کے اس عمل میں تعریفی پہلو نکال کر وہ کیا ثابت کرنا چاہتے ہیں، کیا مثال دوسروں کو دکھانا چاہتے ہیں؟ اگر معاملہ محض اس خودکشی کو دکھانے کا ہوتا تو ان کا اصلاحی مطلب تب بھی نکل آیا تھا: پڑھنے والوں کے دل میں

جس رحم اور خوف کے جذبات وہ پیدا کرنا چاہتے تھے، وہ بھی پیدا ہو گئے تھے، اس عمل میں تعریف کا پہلو نکال کے کیا وہ راستہ دکھا رہے ہیں؟ دوسری طرف ایک غیر معروف ناول فسانۂ بیوہ(۲۸) میں بیواؤں کی شادی ناکتخداؤں سے پہلے کرنے کی ترغیب دی گئی ہے۔ وجہ یہ بیان کی گئی ہے کہ بیوہ زندگی کے جن لطائف اور لذتوں سے واقفیت لے چکی، ناکتخدا ان سے بے خبر ہوتی ہیں۔

اب ہم بیوہ سے متعلق دوسرے پہلو کا جائزہ لیتے ہیں۔ نذیر احمد کے نسبتاً کم معروف ناول ایامیٰ میں بیوہ کے نکاح ثانی کو زیر بحث لایا گیا ہے۔ یہ ناول بیوہ کے نکاح کی تفہیم، معاصر صورتِ حال، دلائل اور انیسویں صدی کے اخیر میں اشراف عورتوں کے اختیار (Agency) کو سمجھنے کے حوالے سے اہم ہے۔ اس کی تمہید میں بیواؤں کی کثرت اور رنڈووں کی قلت کا تقابل کرتے ہوئے نذیر احمد نے تجرد کی سختیوں کو جھیلنے کے معاملے میں مردوں کو'بودے' بتایا ہے۔ وہ عورتوں کے حوصلے کی بات کرتے ہیں تاہم اتنے حقیقت پسند ضرور ہیں کہ اسے ''پرلے درجے کی بدقسمتی'' قرار دیتے ہیں(۲۹) جس سے ان کا بیانیہ محض مردانہ ہو کر نہیں رہ جاتا۔ اس تمہید میں نذیر احمد بیوگی کی زندگی کو قیامت کا سماں قرار دیتے ہیں۔ وہ ایسے لوگوں کو آڑے ہاتھوں لیتے ہیں جو بیوگی کو آفت کہنے کے باوجود، اس کے تدارک کے لیے ہاتھ پاؤں نہیں مارتے۔ اس ضمن میں بے عملی کی انتہا یہ کہ خود'مبتلائے آفت' بھی رونے دھونے اور اندر ہی اندر گھٹنے کے سوا کچھ نہیں کرتیں۔ اس سیاق و سباق میں آزادی کا قصہ ایک طور پر خود اپنے اختیار کو اپنے مسائل کا حل تلاش کرتے ہوئے وسیع کرنا ہے۔ یہ بامعنی ہے کہ بیوہ کے مسائل بیوہ ہی بیان کر رہی ہے۔ اس سوانحی بیان نے ناول میں حقیقت کے تاثر اور تشابہ (Verisimilitude) کو راہ دی ہے جس سے تاثیر بھی بڑھ گئی ہے۔ راوی تو یہاں غائب ہے لیکن قصے میں خاتون کو مرکزیت دینا اس کی حیثیت کو تسلیم کرنا ہے۔ بیانیے میں اس کے مکالموں اور آخر میں اس کی تقریر کے ذریعے اسے اظہار کی دنیا (Expressive World) میں لایا گیا ہے۔ اشراف ثقافت میں ایک طرف تو وہ احتیاط کہ شریف عورت کی کوئی مرد آواز تک نہ سنے اور یہاں یہ عالم کہ شہر بھر سے مردوں کی بھیڑ جمع ہو جائے، خلقت کا ہجوم اس قدر ہے کہ ''تمام مکان میں مرد ہی مرد پٹے پڑے تھے۔'' یہاں یہ بات خاص طور پر نذیر احمد نے لکھی کہ ''آزادی کیا شرافت، کیا لیاقت، کیا تعزز خاندانی، کیا ملنساری، سب طور سے اس رتبے کی عورت تھی کہ کسی کو بلا ضرورت جھوٹوں بلا بھیجتی تو وہ بچوں دوڑا آتا۔''(۳۰) آزادی کے بلاوے پر لوگ اس کی خاندانی اور ذاتی حیثیت کے سبب سے آئے، مسئلہ اشراف کا تھا، شریف زادی کی زبانی بیان ہوا۔

نذیر احمد کی کردار نگاری کو ہم یہاں اسم بامسمیٰ کی اٹکل سے نہیں، انتخاب، تفصیل، ترتیب، اٹھان اور مکالے کی کلید سے کھولیں گے۔ آزادی نے اگر اتنی ہمت کی کہ باقی رانڈوں کی طرح محض گھٹ گھٹ کر مرنے کی بجائے،

اپنا احوال کہہ سنایا تو اس کے لیے نذیر احمد نے اس کے کردار میں کئی قرینے رکھے تھے۔ اول ایک انگریزی پڑھے باپ کے گھر پیدا ہونا جو انگریزوں کی عقل، انتظام اور ٹیکنالوجی سب کا بے طرح معترف بلکہ مدح خواں ہے؛ دوسرے اس میں ذہانت کا پیدائشی مادہ، کہ ''جس قدر اس ملک میں شریف زادیوں کو جاننا اور سیکھنا ضرور ہے، آٹھ نو برس کی عمر میں بخوبی سیکھ سمجھ لیا۔'' (۴۰) اس کی ماں مولوی گھرانے سے تھی، ہر بات میں شریعت کو معیار مانتی تھی۔ اسے فرنگیوں سے ملنا بھی عیب لگتا تھا۔ نذیر احمد نے آزادی کی تربیت میں والدین کے متخالف مزاجوں اور خیالوں کو دخیل دکھایا ہے۔ آزادی، ان کی آپسی نوک جھونک اور مذہب، تہذیب اور گھر داری کے بارے دونوں صاحبوں کے مخالف دلائل کے سائے میں پلی بڑھی۔ اس کے باپ کی نظر میں بچوں کا قرآن ناظرہ بے سمجھے بوجھے پڑھنا فائدے سے خالی ہے۔ اس نے بچوں کو پادریوں کے مدرسے میں داخل کرایا، آزادی کو کان چھدوانے سے منع کیا اور قید کی حد تک پہنچے ہوئے پردے کی مخالفت کی۔ بیانیے میں ان سب باتوں کو خصوصاً شامل کیا گیا ہے۔ ان سے اُس کی فکری روش کا اندازہ لگانا چنداں مشکل نہیں۔ دوسری بات جسے آزادی کی طبیعت اور مزاج پر اثر رہا، وہ ایک فرنگن مس میری سے میل ملاقات ہے۔ جس کی سبیل یوں پیدا ہوئی کہ ایک رات اچانک آزادی سیڑھیوں سے رپٹی اور کولھا اتر گیا۔ اس کے علاج کو میری اور اس کی ماں آئیں۔ آزادی کے علاج میں لگ بھگ چار ماہ کا عرصہ لگا، اس دوران آزادی اور میری کے درمیان ''ملاقات سے اُنس ہوا، اُنس سے الفت، الفت سے محبت۔'' (۴۱) میری سے گفتگو کے دوران آزادی پر کھلتا ہے کہ فرنگیوں میں ایک کے بعد دوسری شادی کرنا مردوں میں برا ہے نہ عورتوں میں غلط۔ پھر لڑکی شادی بھی اپنی مرضی سے کرتی ہے۔ میری نے اسے ناول بھی پڑھ کر سنائے۔ نذیر احمد نے آزادی کی تربیت اور اٹھان میں ان دونوں باتوں کو شامل کر کے، اپنے انتخاب کو درست بنایا ہے۔ آزادی کے لیے آزادانہ روش، اپنی ذات کو ایک علیحدہ انسان تصور کرنا، شادی کے بارے سوچنا، مُلانے سے بات طے ہونے پر پریشان ہونا، ماں سے اس بارے بات کرنے کا سوچنا، یہ سب اسی اٹھان کے سبب سے ممکن ہوا۔ نذیر احمد شادی سے پہلے ہی اس بارے آزادی کے ذہن میں پیدا ہونے والے سوالات، ان کے ممکنہ جوابات اور ماں سے مشورہ کرنے کی کش مکش دکھا رہے ہیں۔ اگر انھوں نے ایک روایتی 'اشراف زادی' کو منتخب کیا ہوتا تو یہ سب بہت اوپرا لگتا۔ اپنی شادی کے بارے ہونے والی باتیں سن کر آزادی کا وہیں بیٹھے رہنا اور اپنی توجہ کو نہ چھپانا، بڑی بوڑھیوں کو عیب لگتا ہے جس پر اس کی ماں نے سمجھایا کہ وہ ٹل جایا کرے۔ آزادی کا یہ رویہ عام اشراف زادیوں سا نہیں، اس منفرد طرزِ عمل کا قرینہ نذیر احمد نے اس کی تربیت، مشاہدے اور تجربے کے بیان میں رکھ دیا تھا۔ اگر وہ عام اشراف گھر کی روایتی لڑکی ہوتی تو ایسے سوالات کا پیدا ہونا اور اس طرزِ عمل کا سامنے آنا اجنبی لگتا۔

وہ لڑکی جو مذہبی اور انگریزی خیالات کی آویزش میں پروان چڑھی جسے باپ نے ہمیشہ شہہ دی جس نے فرنگی عورت سے اُن کی معاشرت اور آزادہ روی کا حال جانا، محض جانا نہیں، اس نے مُیری کے پہناوے، مطالعے اور اس سازوسامان کو بھی دیکھا جو خاص میری کے زیرِ اثر استعمال تھا۔ اس مشاہدے کے بعد آزادی کے دل میں پیدا ہونے والے خیالات 'فطری' لگتے ہیں۔ یہاں امکان (Probability) کا خیال بھی رکھا گیا ہے اور لازمیت (Inevitability) کی بھی۔ ماں باپ کی چخ چخ، شادی کے بارے اس کے خیالات کی تعمیر میں معاون ہے۔ وہ باپ کی رائے کو پسند کرتی ہے: "جہاں تک میں نے خیال کیا ہے ابا جان کی رائے اکثر درست اور معقول ہوتی ہے۔" (۴۳) آزادی کے دل میں طرح طرح پر اپنی منگنی کی نسبت خیال آتے ہیں، ماں سے کہنا چاہتی ہے تاہم تقدیر، خوف، رواج اور ناموس کے تصور سے دل کو سمجھا لیتی ہے اور کوئی ذکر اپنی ماں سے نہیں کرتی۔ ان خیالات کا پیدا ہونا، جہاں اس کی ابتدائی تربیت اور ہوا ٹوٹے ہونے سے ناول میں عین فطری لگتا ہے، اسی طرح اس کے خیالات جنھیں اظہار راستہ ملتا ہے، ان کا امکان بھی آزادی کے کردار کے حسبِ حال ہے۔

آزادی کا بیاہ اس کی ماں اپنی پسند کے ایک مولوی سے کرتی ہے۔ اس کی ماں کا رعب باپ پہ کم نہیں، ہر چند خواجہ آزاد نے بیٹی کو اٹھارہ برس کی عمر میں بیاہنے کی ٹھانی اور کسی انگریزی خواں سے مگر بیوی کے سامنے کوئی پیش نہ گئی، اپنا سا منھ لے کر رہ گئے۔ ایسی دین دار خاتون بھی گھر کے معاملوں میں مرد کی ایک نہیں سنتی۔ آزادی کی باتیں سن سن کر اس کا مولوی شوہر جتے سے اکھڑ جاتا ہے اور مولویت کے پیشے کو مانگنے برابر خیال کرنے لگتا ہے۔ یہ تبدیلی آزادی کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے۔ آزادی کے سبب اس کا شوہر مولویت کے پیشے سے متنفر ہوا، دونوں میاں بیوی کے باہم رشتے کی نوعیت نذیر احمد نے یوں بیان کی:

> "مولوی صاحب، بی بی کی جورو بنے ہوئے اس کی جوتیاں سیدھی کرتے تھے۔ آزادی کہتی اٹھ، تو بے تکان اٹھ کھڑے ہوتے، وہ کہتی بیٹھ تو بے عذر بیٹھ جاتے۔ ادھر آزادی بھی ایسی نادان نہ تھی کہ میاں کو فرماں بردار دیکھ کر نخرے میں آ جاتی اور اپنے تئیں کھینچنے لگتی۔ وہ میاں کو میاں ہی سمجھتی اور اس کی بہت احتیاط کرتی رہی کہ آج جو میری جگہ ان کے دل میں ہے، ایسا نہ ہو کل کلاں کو اس میں کسی طرح فرق آئے اور ان کی نظر میری طرف سے پھر جائے۔" (۴۴)

میاں کے دل میں ایسی جگہ بنا لینا اور اسے برقرار رکھنا، معاملات پر آزادی کی گرفت کو ظاہر کرتا ہے۔ میاں کے مرنے پر عدت پوری ہونے کے بعد وہ اسی ادھیڑ بُن میں رہی کہ کیا کرے، میکے میں ماں اس کے ساتھ ایسی نتھی ہوئی کہ باقی سب بھول بیٹھی۔ سسرال میں یہ بات مشہور ہوئی کہ اس کے کہنے سے شوہر نے مولویت چھوڑی، بھوپال گیا اور ابھی موت آئی۔ سو میکے میں ماں کا گھر خراب ہوتا تھا اور یہ ڈر تھا کہ "وہ ایک طرح کی خود مختاری جو بیاہے جانے سے

مجھے حاصل ہوئی تھی، رفتہ رفتہ بالکل جاتی رہے گی۔'' سسرال میں خود اسے دھڑکا تھا کہ دل سے ان کے یہ بات نہ جائے گی۔ وہ میکے اور سسرال دونوں کی بجائے، اپنے الگ گھر میں رہنے کو ترجیح دیتی ہے۔

معاش کی طرف سے اس کو یوں بے فکری ہوئی کہ نواب نے جس کی سرکار میں آزادی کا شوہر مستجاب ملازم تھا، مرے پیچھے اس کی بیوہ کا تیس روپیہ مہینہ وظیفہ مقرر کیا۔ یہاں آزادی کو معاشی آزادی نے اتنا اختیار دیا کہ وہ کسی پر بوجھ بنے بغیر رہ سکے۔ یہ اختیار معاش کے سبب سے ممکن ہوا، ناول نگار نے سلیقے سے اسے منتخب کیا ہے۔ یوں اکیلا رکھنے سے اسے موقع ملا کہ آزادی کے دل کے حالات بیان کر سکے؛ مختلف مردوں کی طرف سے ہونے والی پیش قدمی کو سامنے لا سکے، اس پر آزادی کا ردِعمل دکھا سکے؛ پھر بیواؤں سے جو تحقیق آزادی نے کی، اس کا امکان بھی اسی آزاد زندگی کی وجہ سے پیدا ہوا ہے۔ اگر نذیر احمد بیوگی کی زندگی میں پائے جانے والے مصائب بیان کرتے تو ان سے شاید صرف خواتین ہی متاثر ہوتیں۔ انھوں نے آزادی کی ناموس کو پیدا ہونے والے خطرات کو بیانیے میں شامل کر کے، ان امکانات سے بھی آگاہ کر دیا جن کے پیش نظر مرد بھی اس تکلیف اور خطرے دونوں کو بھانپ کر بیوہ کے عقد پر راضی ہو سکتے تھے۔

آزادی کے اختیار اور گھر میں اکیلے رہنے سے اسے عوامل وعواقب پر نظر کرنے کی فرصت ملی۔ اشراف ثقافت، جہاں بیوہ کی شادی کو کبیرہ گناہوں پر محمول کیا جاتا ہو، وہاں بہر کیف آزادی کی دوسری شادی، اس کی مرضی سے یا مجبوری سے دکھانا شاید ممکن نہ تھا۔ تاہم اس کے دل کی کیفیات اور مختلف ذرائع سے دوسری شادی کے باب میں اس کا ذہن تیار ہونا ضرور دکھایا گیا ہے۔ اس باب میں ایک کٹنی اسے آمادہ کرنے کی کوشش کرتی ہے، دوسرا اسے ایک مذہبی رسالے سے تقویت ملتی ہے جو تین بنیادوں پر بیوہ کے نکاح کو ضروری قرار دیتا ہے۔ پہلا ابنائے جنس کے ساتھ مل کر رہنے کی ضرورت، دوسرا خانہ داری کی ضرورت، تیسرا خدا کا حکم، تاہم کٹنی کے دھوکے کی وجہ سے ہی وہ اس نکاح ثانی سے مجتنب رہتی ہے۔

آزادی لڑکپن میں سیڑھیوں سے گری تھی، اسی کولھے کی چوٹ کا دوبارہ ہرا ہونا، اس کے لیے وبال ہوا۔ اسی دوران اس نے پچاس سے کچھ اوپر رانڈوں کے حالات اپنی تحقیقات سے معلوم کر لیے تھے جو اس کا وقت گزارنے کا مشغلہ تھا۔ انھی تحقیقات اور اپنی ذاتی زندگی سے حاصل ہونے والی تجربات کی بنا پر وہ مردوں کے ایک بڑے اجتماع سے پردے کے پیچھے سے خطاب کرتی ہے۔ یہ خطاب بیواؤں کی تکالیف کو دور کرنے اور ان کی دوبارہ شادیاں کرنے کی تبلیغ پر مشتمل ہے۔ وہ خود اس خطاب کو اپنی نوعیت کا پہلا خطاب کہتی ہے۔(۲۵) اپنے دور کے مروج پردے کو وہ ''قدرِ مشروع سے بہت زیادہ مگر مصلحت وقت سے اب بھی کم'' قرار دیتی ہے۔ اپنے خطاب کو وہ شرع اور روایت

دلائل سے ثابت کرتی ہے۔ اس کا یہ عمل مذہب اور روایت دونوں کو اپنے اختیار کے ثبوت میں پیش کرنے کی مثال بن جاتا ہے۔ دوسرے اس کے سامعین مردوں میں جو بات وہ کرنے جا رہی ہے، اس کے قبولیت کے لیے ایک جواز بن کر بھی سامنے آتا ہے۔ اس کی تقریر کا ابتدائی حصہ زندگی میں عبادات کو کامل طور پر اور خشوع وخضوع کے ساتھ ادا نہ کرنے پر تاسف اور ندامت سے بھرا ہوا ہے۔ اس کی وجہ وہ خود بتا دیتی ہے: ''جب سے مجھ کو اس کا پورا یقین ہوا ہے کہ میں اس بیماری سے جاں بر نہیں ہو سکتی، خود بخود میری سمجھ کچھ دوسری طرح کی ہو گئی ہے۔''(۴۶) موت کی چاپ سن لی گئی ہے، اب وہ اپنی زندگی کا جائزہ لے رہی ہے۔ اس جائزے کے پردے میں نذیر احمد اپنا وعظ بھی کہہ گئے ہیں۔ اپنی تقریر کی سچائی ثابت کرنے کے لیے آزادی تین دلائل پیش کرتی ہے: پہلا عورت ہونے کے سبب وہ عورتوں کے حال سے مردوں کی نسبت زیادہ واقف ہے، دوسرا بیوگی کی مصیبت جھیل چکی ہے، تیسرا موت کی آمد نے اس کے بیان سے ذاتی غرض کو نکال دیا ہے۔ وہ بیان دیتی ہے کہ نواب کی بدولت اسے فکرِ معاش سے آزادی مل گئی، تاہم شادی معاشی نہیں، محبت کا تعلق ہوتا ہے، اگرچہ خود اسے نکاح سے چڑ رہی تاہم وہ اپنے غور وفکر ذاتی تجربے اور مطالعے کا ماحصل یہی بتاتی ہے: ''کیا مذہب، کیا عقل، کیا مری خاص حالت، تمام روداد نکاح کی متقاضی تھی اور اکیلا رواج مانع۔'' نکاح کرنے سے بیوہ کو حقارت کی نگاہ سے دیکھا جاتا۔ وہ سمجھاتی ہے کہ جس ناموس کی حفاظت کے لیے بیوہ نکاح ثانی کرتی ہے، اسے ہی رسم ورواج حقارت سے دیکھتے ہیں۔(۴۷)

آزادی اپنی بات کی حقانیت دکھانے کے لیے مذہب سے دلیل لاتی ہے۔ اس کے دعاوی میں رواج کے سبب بیوہ کا نکاح نہیں ہوتا۔ اور نہ کرنا مذہب کی حکم عدولی ہے، صحیح غلط کا معیار مذہب نے طے کیا۔ جب ایک بات کی مذہب نے اجازت دے دی، اس پر رواج کیسے قدغن لگا سکتا ہے۔ یہاں مذہب اور تعبیرِ مذہب ایک عورت کی طرف سے اپنے اختیار کو وسعت دینے کا ذریعہ بن رہے ہیں۔ جس طرح مردوں نے مذہب کو اپنا سماجی اختیار واقتدار وسیع کرنے کا سہارا بنایا، ویسے ہی ایک عورت بھی اپنی تکالیف اور پابندیوں کو کم کرنے کے لیے مذہبی تعبیر اور شرع کو بنیاد بنا رہی ہے۔ مذہب کی یہ حیثیت لائق توجہ ہے۔ یہاں کوئی بھی اپنا اختیار یا اقتدار ثابت کرنا چاہتا ہے تو اسے دلیل مذہب سے لانی پڑتی ہے۔ یہ اس امر کی طرف اشارہ ہے کہ ثقافتی معنی میں مذہب کی قبولیت بہت زیادہ ہے۔ جو بھی کوئی بات منوانا چاہتا ہے، اسے قبول عام کا درجہ دلانا چاہتا ہے، اپنی حیثیت کو مستند بنانا چاہتا ہے، لامحالہ سند مذہب سے پیش کرتا ہے۔ اگر رواج عورت کے اختیار کو تقویت فراہم کرتا ہے تو اسے مذہب کی مدد سے کم کیا جا سکتا ہے (راشد الخیری) اور اگر رواج عورت پر کوئی قدغن لگاتا ہے تو اسے بھی مذہب کی مدد سے رد کیا جا سکتا ہے۔ یہاں ایک بات قابلِ ذکر ہے کہ مذہب کی یہ حیثیت اشراف میں ہے۔ ناول نگار چونکہ بیشتر اسی طبقے سے ہیں، اس لیے ان کے

خیالات اس طبقے کی آواز ہیں۔

آزادی اپنی تقریر کو باون (52) عورتوں کے تجربات کی بنیاد پر مستند بنا کر پیش کرتی ہے جو اس نے کئی برس کی تحقیق سے میل جول کے بعد جمع کیے۔ اس بنیاد پر وہ یہ نتیجہ نکالتی ہے کہ کچھ کی حالت ناگفتہ بہ ہے جنھوں نے ''دنیا کی شرم سے مجبور دوزخ میں جانا منظور'' کر لیا'' مگر خدا کا بڑا احسان ہے کہ امیروں کا تو میں کہتی نہیں متوسط الحال اور غربا کی عورتوں میں اس طرح کے فسادات بہت ہی کم ہیں بلکہ گویا کہ نہیں ہیں اور یہ سب برکتیں ہیں پردے کی۔'' جن عورتوں کو بقول آزادی نکاح سے انکار تھا، ان میں بس ایک تھی جس کا انکار خوف خدا سے تھا، ''سوا ایک ان بی بی کا انکار تو سچا اور بجا انکار تھا، باقی جس کو دیکھا منھ سے نہیں اور دل سے ہو بھی کہیں۔'' اس کا یہ کہنا بجا ہے کہ یہ سب کہنے والیوں پر کوئی الزام نہیں کہ ان کے شوہر فوت ہوئے ہیں، وہ ضرورت تو فوت نہیں ہوئی جس کی وجہ سے نکاح ہوتے ہیں۔ وہ بتاتی ہے کہ اس کا ارادہ پہلے عورتوں کو جمع کر کے یہ باتیں سمجھانے کا تھا مگر ''عورتیں مجبور محض ہیں۔ مردوں نے اپنی ایسی ٹانگ اڑا رکھی ہے کہ ان کو ہلنے نہیں دیتے۔'' بیوہ کی شادی نہ ہونے کا سبب ''وہی مردوں کا اختیار اور اقتدار جو انھوں نے خدا اور رسول کے حکم کے خلاف زبردستی اور ہیکڑی سے عورتوں پر حاصل کر رکھا ہے۔''(۲۸) آخر میں وہ قرآنِ کریم کی آیت ''وانکحو الایامی منکم '' کو پیش کر کے مردوں کو خدا حکم سے ڈراتی اور مجبور کرتی ہے کہ وہ بیواؤں کی شادی کریں۔

آزادی نے بیواؤں کی حالت دکھا کر، ان کی مجبوریاں گنوا کر، ان کے دل کی کیفیت بتا کر، ناموس کو درپیش خطرات سے آگاہی دلا کر اور خدا کے حکم کی عدم تعمیل سے ہونے والے مواخذے سے ڈرا کر، اپنے اور اپنے جیسی رانڈوں کے حقوق کا احساس دلایا۔ یہ بات اہم ہے کہ نذیر احمد نے ایک عورت کی زبانی اس اہم مسئلے کو چھیڑا۔ ان کے دلائل قرآن، حدیث اور روایت سے لیے گئے ہیں۔ عورت کو مرکزی کردار بنانا اور اس کے منھ سے ان کے حقوق کی بات کروانا، ایسے عالم میں کہ انھیں اپنی ذمہ داریوں کا بھرپور احساس بھی ہے، بیانیے میں دکھانا، ایک اہم پیش رفت ہے اور اس رجحان کا حصہ بھی جس میں روزمرہ زندگی کی اصلاح کو مرکزی حیثیت حاصل تھی۔

نذیر احمد کے مقابلے میں ان کے بھتیجے راشد الخیری عورت کو انسان کی بجائے مرد کے لیے پیدا کی گئی شے سمجھتے ہیں۔ راشد کی نسواں دشمنی بانجھ عورتوں کے باب میں سامنے آتی ہے۔ وہ عورت کو مرد سے کم تر سمجھتے ہیں، ان کی نظر میں ایسی عورت کی کوئی حیثیت نہیں جو مردوں کی نسل بڑھانے کے کام نہ آ سکے۔ ایسی عورتوں کے معاملے میں تو وہ اسلام کی طرف سے خاتون کو دی گئی عزت دینے سے بھی گریزاں دکھائی دیتے ہیں۔ وہ علی الاعلان لکھتے ہیں:

> ''حدیث نبوی کے بموجب اس لیے کہ اسلام نے دنیا کے ہر مذہب سے زیادہ عورت کا احترام کیا ہے، ان [بانجھ] عورتوں کے بھی نعمت ہونے میں ہرگز کلام نہیں مگر یہ وہ پھول ہیں جن میں ثمر نہیں

اور وہ حنا جس میں رنگ نہیں۔'' (۲۹)

سو عورت کی حیثیت اگر کچھ ہے تو اس کے مرد کے ساتھ کسی رشتے کی وجہ سے، بیٹی ہونے سے، بہن ہونے سے، بیوی ہونے کے سبب سے یا ماں بننے کی وجہ سے۔ اگر وہ ان میں سے کچھ نہیں ہے تو ایسی عورت کی راشد الخیری کے ہاں بطور عورت آدھے انسان کی حیثیت بھی نہیں۔ حیرت ہے روحانیت پسند مفکر نے مادیت کے بنیادی اصول افادہ پسندی (Utiliterianism) کو عورتوں کے لیے معیار مقرر کیا ہے۔ راشد الخیری عورتوں کے حقوق کے پردے میں انھیں ایسے ایسے فرائض سوپنے کی فکر میں نظر آتے ہیں جو مردوں کی خواہش ہیں۔ خواہش کا کوئی انت نہیں ہوتا، ان کے مطالبے بھی کوئی حدود حساب نہیں رکھتے۔ ان کثیر مطالبات سے جو تصویر سامنے آتی ہے، وہ مردوں کی 'حاکمیت' پر اصرار ہے۔ اس کو ثابت کرنے کے لیے عورت کی ناقص العقلی بنیاد بنتی ہے۔ اس کم عقلی کا یہی نتیجہ ہے کہ مرد کو اس پر حاکم بنایا گیا ہے جو اس کے لیے فیصلہ کرے گا۔ وہ عورتوں کے حقوق کے نام نہاد (So Called) چیمپیئن ہیں، تاہم کبھی انھیں بااختیار (Empower) بنانے کی بات نہیں کرتے، محض خدا کا خوف دلا کر یا اپنوں کے ساتھ ہونے والے متنوع مصائب کا ڈر بتا کر لوگوں کو عورت پر ظلم کرنے سے روکنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کے ناولوں میں عورت کی عزت اس کے انسان ہونے یا ایک الگ وجود (Entity) کی بنا پر نہیں کی جاتی، صرف اس لیے کی جاتی ہے کہ کل کلاں اگر شوہر کے گھر بیٹی یا اس کے گھر پوتی ہو جائے تو اسے بھی عزت ملے، بہو پر ظلم، کبھی نہ کبھی بیٹی پر ظلم کی صورت سامنے آسکتا ہے، عورتوں کو ان کا سبق یہی ہے کہ اگر ظلم ہو تو برداشت کریں، زیادتی ہو تو بردباری سے کام لیں، خدا کی لاٹھی بے آواز ہے، وہ خود ہی ظلم کا بدلہ لے گا، ان کا کام صرف فرماں برداری اور خدمت ہے۔ یہاں ناولوں میں ادلے کا بدلا جیسے اصول کارفرما ہیں۔ قدیر کی بیٹی شادی کے بندھن میں اس لیے نہیں بندھ رہی کہ اس نے اپنی بیوہ پھوپھی کی بیٹی کو بیاہنے میں مدد نہیں دی۔ وسیم دلھن کے بچوں پر قسم قسم کے عذاب اس لیے ٹوٹے کہ اس نے دوسروں کے بچوں کو پیار کی آنکھ سے نہ دیکھا۔

راشد خود کو مذہبی ثابت کرتے ہیں، ان کے بیانیوں میں 'اسلام' بھی بار بار آتا ہے، تاہم، ہماری نظر میں، وہ اسلام سے زیادہ ایک ہندوستانی مسلمان مرد کے روپ میں سامنے آتے ہیں۔ حیرت اس بات پر ہے کہ جو شخص عورتوں کو صرف مردوں کی ایک شیلی کے طور پر دیکھتا ہو؛ جس کے خیال میں عورت انسان نہیں بلکہ مرد کے لیے پیدا کی گئی کوئی شے ہو: بیٹی ہو تو باپ کی لونڈی، بیوی ہے تو شوہر کی اطاعت گزار، ماں ہے تو بچوں کی تربیت کی ذمہ دار، یعنی ہر پھر کر عورت کا مقصد مردوں کے لیے کوئی نہ کوئی کردار ادا کرنا ہے، ایسے مصنف کو 'مصورِ غم' کہنا، عورتوں کا ہمدرد تصور کرنا اور خود ان کا یہاں تک دعویٰ کرنا کہ مرد ان سے شکایت کرنے لگے ہیں کہ ان کے ناولوں کے سبب عورتیں، مردوں کے منھ کو آنے لگی ہیں، کہاں تک درست ہے۔

عورت مرد کی شیلی ہے، اسے مرد کے لیے پیدا کیا گیا ہے، اس کی زندگی تو مرد کے لیے وقف ہی ہے، مرنے کے بعد بھی اس کی آخرت کا دارومدار مرد پر ہے۔ اس پر اولین حقوق مرد کے ہیں۔ مرد کی حیثیت اس کے زمینی خدا کی ہے۔ اسی کی مرضی میں خدا کی مرضی ہے۔ مرد اگر کچھ ظلم زیادتی بھی کرتا ہے تو اسے اس کی نظرِ کرم تصور کرنا چاہیے کہ اس نے اعتنا کیا؛ اگر وہ بے نیازی اختیار کرے تو مجبورِ محض کیا کر سکتی ہے۔ اگر عورت مرد کے حقوق کا خیال نہ رکھے تو اسے مواخذے کا سامنا رہے گا۔ اس کو تعلیم بھی مذہبی دی جائے۔ اس تعلیم کا لب لباب اوپر درج مرد کی فوقیت اور عورت کی محکومی حیثیت کا استنباط ہے۔

پیش نظر عہد کے اردو ناولوں میں مذہبی تعلیم سے عورت فرماں برداری سیکھتی ہے۔ افسانۂ نادر جہاں عورتوں میں تعلیم کی ضرورت اور اہمیت اجاگر کرنے کے لیے لکھا گیا ہے۔ اس کے مطالعے سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ قارئین کے سامنے پڑھی لکھی لڑکی کا ایسا نمونہ پیش کرنے کا خواہش مند ہے جس سے دیگر لوگوں میں بھی اپنی بچیوں کو تعلیم دینے کی ترغیب ہو۔ ایک حد تک یہ ناول اس مفروضہ خوف کو بھی ختم کر رہا ہے جو عمومی طور پر اشراف میں، انیسویں صدی کی آخری اور بیسویں صدی کی ابتدائی دہائیوں میں تھا کہ تعلیم سے لڑکیاں ہاتھ سے نکلتی جاتی ہیں، ان میں اطاعت، فرماں برداری اور محکومی کا عنصر کم ہوتا جاتا ہے اور من مرضی بڑھتی جاتی ہے۔ اس ناول کے پہلے حصے کے آخری صفحے پر عموماً اور اختتامی سطروں میں خصوصاً علم کی اہمیت پر زور دیا گیا ہے۔ طاہرہ کی بڑی بھابی نے 'بے علمی' کے سبب اپنی جان گنوا دی۔(۵۰) طاہرہ کا کردار دکھاتا ہے کہ تعلیم حاصل کر کے خواتین اور بھی زیادہ فرماں بردار ہو جائیں گی۔ اس ضمن میں تعلیم سے ڈرنے کی بجائے، اس کے مشمولات (Contents) پر توجہ کی ضرورت ہے۔ ایسی تعلیم وضع کی جا سکتی ہے جو اشراف لڑکیوں کو اور زیادہ پابند بنا دے۔ طاہرہ کی مثال سے اس اطاعت کا عملی نمونہ ظاہر ہوتا ہے۔ وہ اطاعت کو ایمان کا درجہ دے دیتی ہے، شوہر کی دوسری شادی میں رکاوٹ بھی نہیں ڈالتی، اسے کامیاب بنانے کے لیے خود کوشش کرتی ہے۔

اب ہم 'کثرتِ ازدواج' کی مدد سے مرد و زن کے تعلقات اور ناول میں ان کی پیش کش کے دوران دونوں کی حیثیت میں امتیاز کو متشکل کیسے کیا گیا ہے، اس کا مطالعہ کریں گے۔ خواتین کے معاملے میں جہاں بیوہ کے ثانی نکاح کے لیے بھی قرآن و حدیث اور روایت سے مثالیں اور دلائل پیش کرنے کے باوجود معاملہ اپیلوں تک ہے اور بیوہ پھر بھی نامراد ہی موت کے منہ میں چلی جاتی ہے، وہاں مردوں کے لیے موجود امکانات اور ان کے لیے بیانیے میں دلائل سامنے لانا تصویر کے دوسرے رخ کو پیش کرتا ہے۔ ایک طرف جہاں رنڈووں کی تعداد نہ ہونے کے برابر ہے تو دوسری طرف بہ یک وقت ایک سے زائد بیویاں رکھنے کے لیے مذہب اور رواج دونوں سے دلائل اور مثالیں پیش کی

جاتی ہیں۔
راشد مرد پہلے ہیں، ناول نگار بعد میں۔ وہ مذہب کی بھی مردانہ تعبیر کے شارح بن کر سامنے آتے ہیں۔ ان کے ناولوں کا مدعا یہ ہے کہ مرد جتنی شادیاں چاہے رچائے، ان پر سب سے پہلے جسے لبیک کہنی چاہیے، وہ بیوی ہو۔ ان کے نزدیک مذہب، شرافت کا یہی اصول سکھاتا ہے۔ اس کلامیے میں شادی کی اجازت کبھی 'ترغیب' بن کر آتی ہے اور کبھی بیوی کے پھوہڑ پن کا نتیجہ بن کر۔ مرد بسا اوقات انتہائی 'مجبوری' کے عالم میں اور کبھی مذہبی امر سمجھ کر یہ قدم اٹھاتا ہے۔

کثرتِ ازدواج کے حوالے سے قرآن کے احکامات اور عرب کی رواجی صورت کو نظر میں رکھا جائے تو اسے کثرت سے وحدت کی طرف سفر سمجھنا چاہیے۔ ایک ایسے سماج میں جہاں شادیوں کی تعداد میں کوئی قید نہیں تھی، وہاں چار کی شرط لگانا، اس کثرت کو حدود کا پابند کرنا تھا۔ دوسری بات اگر قرآن کے متن کو غور سے پڑھا جائے تو دوسری شادی کے ساتھ 'انصاف' کی جو شرط لگائی گئی ہے، اس سے ذمہ داری کا احساس بڑھ جاتا ہے، پھر ساتھ ہی انسانی فطرت اور اس کے عجز کی نشاندہی کرتے ہوئے یہ فرمانا کہ انسان سے انصاف ممکن نہیں، بقول ڈاکٹر فضل الرحمٰن اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ کثرتِ ازدواج کی حوصلہ شکنی کی جائے۔

ان ناولوں میں بعض ایسے بھی ہیں جو کثرتِ ازدواج کو ایمان کی اہم ترین شرط بنا کر پیش کرتے ہیں۔ اس مسئلے کو بار بار موضوع بنانا اور گھونگھٹ اٹھے بغیر جو بیوہ ہو جائیں، ان کے نکاح نہ ہونے پر صبر کی زندگی گزارنے کو قابلِ تعریف گردانا، اس امر پر دلیل ہے کہ یہ مردانہ کلامیہ ہے۔ دوسری بات 'اجازت' کو 'ترغیب' سمجھنے کا رویہ ہے۔ افسانۂ نادر جہاں میں تو مرد کے چار شادیاں کرنے کو 'حکم' کہا گیا ہے۔ اگر کسی عورت کا شوہر چار شادیاں کرلے تو اسے "مرنا اور بھرنا چاہیے۔ خدا کا شکر کرے جس نے یہ دن دکھایا جو اس کا میاں حکمِ رسول بجا لایا۔" (۵۱) یہاں چار شادیوں کو ترغیب بلکہ حکم کے طور پر لیا گیا ہے، جیسے اگر بنیادی ارکان نہیں تو باقی اوامر کا حکم دیا گیا ہے۔ راشد الخیری کے نزدیک کثرتِ ازدواج ایسا فیصلہ ہے جس کے "آگے مسلمان تو کیا ہر وہ شخص جس کے دل میں ذرہ بھر بھی ایمان ہے گردن جھکا دیتا ہے۔" (۵۲) وہ مذہب کے بعد اس امر کے ساتھ 'شرافت' جیسے تصور کو بھی جوڑتے ہیں تاکہ مذہبی اور ثقافتی دونوں حوالوں سے بات خواتین کے ذہن نشین کرائی جائے۔ (۵۳)

ہماری رائے میں کثرتِ ازدواج کا سوال 'متوسط الحال' طبقے کے مردوں کی 'حرم' بنانے کی خواہش سے پیدا ہوا ہے۔ راشد الخیری اور نادر جہاں اس مسئلے کو بار بار چھیڑتے ہیں اور عورتوں کو قرآن و حدیث کی اپنی تعبیروں سے قائل کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ کثرتِ ازدواج حکمِ خداوندی ہے، ایمان کا تقاضا ہے۔ ہماری نظر میں یہ 'خواہش'

بادشاہوں اور رئیسوں کی آزادہ روی کو اپنی 'شریعت' کا حصہ بنانے کی کوشش کی ہے۔ جس طرح امرا اپنے حرم میں کئی عورتوں کو رکھتے تھے، متوسط مردوں کی خواہش بھی یہی ہے۔ اس خیال کو اس تصویر سے بھی تقویت ملتی ہے جو اردو ناولوں اور نذیر احمد کی مذہبی کتاب میں متوسط طبقے کے گھروں کی سامنے آتی ہے۔ اس تصویر میں عورتوں کو گھر کے معاملات میں اختیار حاصل ہے، گھر کا کوئی فیصلہ ان کی مرضی کے خلاف نہیں ہوتا۔ امراؤ جان ادا، (۱۸۹۹ء) میں نواب سلطان علی خان اور بنو ڈومنی کے تعلق سے گوہر مرزا پیدا ہوا، ناول میں یہ اس وقت کا ذکر ہے جب دونوں میں ''ترکِ ملاقات ہوئے مدت گزر گئی تھی'' تاہم اب بھی لڑکے کی تربیت کے لیے نواب 10 روپے ہر مہینے بھجواتے تھے ''اور بیگم صاحبہ سے چوری چھپے کبھی کبھی بلا کے دیکھ بھی لیا کرتے تھے۔'' (۵۴) ادھر نواب کا یہ عالم ہے کہ بیوی کی مرضی کے بغیر اپنے لڑکے کو دیکھ نہیں سکتے، ادھر نذیر احمد لکھ چکے کہ ''امور خانہ داری میں عورتوں کے آگے مردوں کی ایک نہیں چلتی۔'' خورشیدی کے والد کو اپنی تمام تر تحقیقات کے باوجود بیٹی کا بر اپنی بیگم کو دکھا کر اس سے منظوری لینی ہی پڑتی ہے (فسانۂ خورشیدی)۔ اس پس منظر میں دوسری شادی یا کثرتِ ازدواج کو بار بار مذہبی سہارا لے کر رائج کرنے کی کوشش کرنا، اپنے اقتدار کو بڑھانا اور عورت کے اختیار کو کم کرنا ہے، اگر ثقافتی طور پر اس امر کی آمادگی موجود ہوتی تو ناولوں میں اس کے لیے تبلیغ کی ضرورت نہ پیش آتی۔ اس امر پر خصوصی توجہ دینا اور شوہر کی دوسری شادی پر لبیک کہنے والی عورت کو مثالی نمونہ بنا کر پیش کرنا ظاہر کرتا ہے کہ ایک خواہش موجود ہے۔ اسے مزید سہارا فراہم کرنے کے لیے 'امرِ ربی' قرار دیا جاتا ہے کہ خدا نے تقدیر میں یوں ہی لکھا تھا۔

یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ کثرتِ ازدواج کو اجازت سمجھنا ہماری نظر میں زیادہ صائب ہے۔ مگر اجازت ناولوں ترغیب بن کر آئی ہے۔ اس بحث کو اگر نتیجے کی بنیاد پر پرکھا جائے تو لامحالہ توجہ صنفی امتیاز اور اس کے مضمرات پر جاتی ہے۔ اگر عورتیں اس بات پر راضی ہو جائیں اور شکر بجالائیں کہ ان کے میاں نے دوسری یا تیسری شادی رچائی ہے اور مثالی صورت میں اس نئی بیوی کی لونڈی بن کر خدمت کرنے لگیں تو اس سے کس کا اقتدار ہے جسے تقویت مل رہی ہے؟ اور کس کے اختیار کو کم سے کم کرنے کی کاوش ہو رہی ہے، یہ واضح ہو جاتا ہے۔

کثرتِ ازدواج سے جڑی پیچیدگیوں کو سمجھنے میں فسانۂ مبتلا (۱۸۸۵ء) ہماری مدد کرتا ہے۔ اس کا جائزہ پیشِ خدمت ہے۔ یہ ناول مردانہ کلامیے اور خواتین کے اختیار کو متشکل کرتا ہے۔ مردانہ کلامیہ اور نسوانی اختیار دونوں کے درمیان ایک کش مکش بیانیے میں جا بجا نظر آتی ہے۔ ناول کی ابتدا میں ہی مردانہ نظر سے مبتلا کی تمام شخصی خرابیوں کو اس کی زنان خانے میں تربیت کے سر منڈھ دیا جاتا ہے۔

مبتلا پر زنان خانے کی تعلیم کا یہ اثر مرتب ہوا کہ: ''جوں جوں وہ بڑا ہوتا گیا ضدی، چڑچڑا، غصیلا، مچلا، ہٹیلا،

زودرنج، مغرور، خود پسند، طماع، حریص، تنگ چشم، بودا، ڈرپوک، شوخ، شریر، بے ادب، گستاخ، کاہل، آرام طلب، جابر، سخت گیر، گھر گھسنا، زنانہ مزاج بنتا گیا۔'' ان سب اوصاف کا مبتلا کی ذات میں اجتماع کر کے نذیر احمد نے باپ کو اس کی تربیت سے غافل دکھایا۔ ''ماں کی پردہ داری کی وجہ سے باپ کو مبتلا کی شوخیوں کی پوری خبر نہیں ہونے پاتی تھی۔'' اس کے باوجود باپ نے اتنا سمجھ لیا تھا کہ اس کی اٹھان اچھی نہیں۔ یہ وہی باپ ہے جو نو بیٹیوں کے بعد بیٹے کی پیدائش پر اس قدر خوش تھا کہ اسے نظر سے اوجھل نہ ہونے دیتا۔ اس کا یہ حال تھا ''کہ جتنی دیر ممکن تھا گھر میں رہتے اور جتنی دیر گھر میں رہتے خود لیے رہتے یا پیش نظر رکھتے۔'' (۵۵) اس کے باوجود اسے صحیح صورتِ حال سے آگاہی نہیں ہوتی، بس قیافے سے وہ اندازہ لگاتا ہے کہ مبتلا کی پرورش میں کچھ کمی رہ گئی ہے۔

مبتلا کی تربیت میں خرابیوں کی تمام تر ذمہ داری خواتین پر ڈالنے کے باوجود کثرتِ ازدواج کے معاملے میں نذیر احمد ایک مختلف نقطہ نظر رکھتے ہیں۔ یہ ناول انھوں نے کثرتِ ازدواج کے نقصانات دکھانے کے لیے لکھا۔ ناول کا عمل اس نقصان کی وضاحت کرتا ہے، اس کے ساتھ ساتھ انھوں نے عارف اور مبتلا کے تعددِ ازدواج پر مباحثے کے ذریعے اپنا نقطہ نظر واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ مبتلا قرآن کی تعبیر اور روایت کی مثالوں سے کثرتِ ازدواج ثابت کرتا ہے۔ عارف انھی دو حوالوں سے مبتلا کے دعاوی کا جواب دیتا ہے۔ پہلی بات قرآن کی تعبیر ہے۔ عارف کا نقطہ نظر ہے کہ خدا نے متعدد بیویوں سے انصاف کی شرط لگائی ہے اور اس شرط کے ساتھ یہ کہنا کہ انصاف نہیں ہو سکے گا، اس بات پر مستنبط ہے کہ شادی ایک ہی کی جائے۔ روایت کا جواب وہ دو دلائل سے دیتا ہے۔ پہلا یہ کہ نبی اکرم ﷺ کی مثال کو عام انسانوں پر محمول نہیں کیا جا سکتا۔ وہ سورۃ احزاب کے ایک پورے رکوع ایھا النبی انا احلنالك ازواجك للاتی اتیت ... الخ کی بنیاد پر دلیل دیتا ہے کہ نبی اکرم ﷺ کا معاملہ عام انسانوں سے مختلف ہے۔ نبی اکرم ﷺ پر عام طریقے کے مطابق چار شادیوں کی پابندی نہ تھی اور بلا مہر نکاح کر لینا بھی اُن ﷺ کے لیے جائز تھا۔ ''یہ باتیں خصائصِ نبوی میں سے ہیں۔'' دوسرا یہ کہ بزرگانِ دین، صحابہ کرامؓ کے ''معاملات ہیں شخصی۔'' عارف سمجھاتا ہے کہ ان کے ہاں نکاح اور طلاق میں وہ بندشیں نہ تھیں جو ہندوستانی مسلمانوں میں عام ہیں۔ پھر یہاں ''شارع نے جو حقوق عورتوں کو دیے تھے وہ تو پورے کے پورے ہم نے ان کو لینے نہ دیے اور اپنے حقوق سے رتی بھر چھوڑنا نہیں چاہتے تو جو نسبت مرد اور عورت میں شارع کو رکھنی منظور تھی، کیوں کر باقی رہ سکتی ہے؟'' اس نسبت کو عارف سورہ البقرہ اور سورہ النساء کی آیات سے واضح کرتا ہے کہ عورت اور مرد دونوں کے ایک دوسرے پر حقوق ہیں اور دونوں کو ایک دوسرے 'راست معاملگی' کے ساتھ برتاؤ کرنا چاہیے۔ (۵۶)

مبتلا کی دوسری شادی کسی ضرورت (اولاد کا نہ ہونا، بیوی کا وفات پا جانا)، ہمدردی (بیوہ یا بے سہارا کا سہارا

بنا) یا کسی خاندانی قضیے کو حل کرنے کے لیے نہیں ہوئی (جو اپنی جگہ ایک متنازعہ عمل ہے)۔ نذیر احمد نے یہ انتخاب بہت سوچ سمجھ کر کیا ہے کہ مبتلا کی شادی خواہش کی بنیاد پر ہو رہی ہے۔ اسے چسکا ہے حسن پرستی کا، اس کا دل ڈھونڈتا ہے شہری غمزے اور عشوے، اس کی دیہاتی بیوی میں شہریوں کی سی ناز وادا اور بننا سنورنا موجود نہیں، ایسے عالم میں نذیر احمد اس کی ملاقات لکھنؤ سے آئی ایک خانگی سے کرواتے ہیں جس نے خود کو بیگم مشہور کر رکھا ہے۔ عمدہ گفتگو، جامہ زیبی اور متقابل کا اندازہ لگا کے، اس کے مذاق کی باتیں کرنا اس کی خوبیوں میں سے ہیں۔ مبتلا کا اس کی طرف متوجہ ہونا، کچھ اس کی کم عقلی پر دال نہیں، ہریالی کا سلیقہ اور تپاک کچھ اس غضب کا اثر رکھتے تھے کہ ''مبتلا کی تو کیا حقیقت تھی، اس کے چچا باوا میر متقی بھی ہوتے تو پھسلتے نہیں تو لڑکھڑا تو ضرور جاتے۔'' (۵۷) مبتلا اسی بہکاوے اور اپنی بیوی سے انسیت نہ ہونے کے سبب، ہریالی سے شادی کر لیتا ہے۔

یہ شادی مبتلا نے اپنی سمجھ بوجھ کے مطابق اور اپنے اختیار کو استعمال میں لاتے ہوئے کی ہے۔ دیکھنا چاہیے یہ اختیار، اس سمجھ بوجھ کے ساتھ کس نوع کا تعلق رکھتا ہے؟ مبتلا کی اٹھان میں گھر، محلّہ، مدرسہ اور تعلیم و تربیت کا تفصیلی ذکر جہاں نذیر احمد کی فن کاری کا ثبوت اور حقیقت کا اثر پیدا کرنے میں معاون ہے، وہیں یہ اس بات کا بھی اقرار ہے کہ یہاں کردار محض نسل کی بنیاد پر اپنا 'جوہر' لیے پیدا نہیں ہوا، اس کی تعمیر میں خارجی ماحول کا بھی حصہ ہے۔ مبتلا کے بچپن کی جتنی تفصیل دی گئی ہے، سب اسی خارج کا بیان ہے۔ یہ بیانیے میں نئی اپج تھی۔ اردو بیانیہ جو کرداروں کو جوہر کی بنیاد پر دکھانے کا عادی تھا، اب اس میں ماحول (Milieu) کے جوہر کھلنے لگے تھے۔ اب عرض بھی جوہر کی تعمیر میں حصہ داری کر رہا تھا۔ اس حصے داری نے وہ سمجھ بوجھ بنائی جو مبتلا کو اپنا اختیار استعمال کرنے کی ترغیب دیتی ہے۔ نذیر احمد نے ایک خانگی کا انتخاب کر کے دو امکان پیدا کیے۔ ایک تو یہ کہ رزالت کے سبب اس میں ہر طرح کی خرابی دکھائی جا سکتی تھی جس سے مبتلا متنفر ہو کر اپنی بیوی کے ہی قریب ہو جاتا۔ ایسا کرنے میں مبتلا کی مشکلات بڑھنے کی بجائے کم ہو جاتیں اور اپنے اختیار کو استعمال کرتے ہوئے جو امکان اس نے تعمیر کیا تھا، اس کا نتیجہ علتی بنیاد پر نکلنے کی بجائے، خواہش کی نظر ہو جاتا۔ ناول نگار نے ہریالی کا سلیقہ اور گھر بسانے کے لیے باندی بننا قبول کروا کے ایک اور پہلو پر توجہ دلائی ہے۔ مبتلا کی پہلی بیوی کا پھوہڑپن، مبتلا کا دوسری شادی کا فیصلہ اور ناول کا جس نہج پر اختتام ہوا، وہ ہریالی کے اسی سلیقے سے پیدا ہوئے ہیں۔ یہ بات زور دے کر کہنے کی ہے کہ باوجود رزالت کے، سلیقے، تربیت، نظم اور گھر داری میں نذیر احمد نے ہریالی کا پلڑا سیدانی کی نسبت بھاری دکھایا ہے۔ ''ہریالی کا انتظام دیکھ دیکھ کر غیرت بیگم کا پھوہڑپن مبتلا کے دل میں اور بھی بیٹھتا چلا جاتا تھا۔'' (۵۸)

غیرت پر جب ہریالی کی حقیقت کھلتی ہے تو وہ اسے مار مار کر ادھ موا کر دیتی ہے، اس موقع پر اس کے دونوں

بھائی حاضر اور ناظر بھی آ موجود ہوتے ہیں۔ ناظر تو نالش کا مشورہ اور نان نفقے کی فوجداری کی صلاح دیتا تھا تاہم حاضر نے سمجھایا کہ اس میں فساد بڑھنے کا اندیشہ ہے۔ یہاں حاضر جو دلائل لایا ہے، ان سے مذہب اور ثقافت دونوں کا فرق اور افراد کے ہاں مذہب پر ثقافت کو ترجیح دینے کا جو رجحان پایا جاتا ہے، اس کی مثال سامنے آتی ہے۔ حاضر کا بیان ہے کہ مبتلا نے اچھا کیا جو نکاح کر لیا، پہلے وہ کوٹھوں کوٹھوں پھرتا تھا، اب پابند ہوا۔ بہن سے مخاطب ہو کر وہ کہتا ہے: ''تم کیسی مسلمان ہو کہ ایک شخص جب تک خلاف شرع چلتا رہا، تم نے ہوں تک نہ کی، اس کا طریقۂ شریعت پر آنا تھا کہ تمہارے تن بدن میں آگ لگ گئی۔'' حاضر کی یہ دلیل اور غیرت بیگم کا طرزِ عمل دکھاتے ہیں کہ جو چیز ثقافت میں روا ہے، اگر مذہب کی اس میں خلاف ورزی بھی نکلتی ہے تو زیادہ شور نہیں مچتا۔ ادھر ثقافت کے مباح سے چھیڑ چھاڑ ہوئی، ادھر ایک آفت نے سر اٹھایا۔ یہاں ایک بات اور لائق توجہ ہے۔ مبتلا کا کوٹھوں کوٹھوں پھرنا، آوارگی کرنا، گھر سے جدا رہنا، کم از کم غیرت بیگم کے لیے اس طرح بھی قابل قبول تھا کہ گھر پر تو اسی کا راج تھا، اسی کی چلتی تھی۔ مبتلا نے جب شادی کر کے اس پر سوکن لا بٹھائی تو اس کے منطقے میں دخل اندازی ہوئی۔ ثقافت نے مردانے یا گھر سے باہر مردوں کی ایسی سرگرمیوں کی اجازت دے رکھی تھی۔ اسی لیے غیرت بیگم کو زیادہ تردد نہ ہوا، تاہم سوکن کا آنا، اس کے منطقے میں مداخلت تھی۔ اس مداخلت کو ثقافت اور اس کی پروردہ غیرت دونوں نے قبول نہیں کیا۔ اگر کیا ہوتا تو غیرت کا یہ ردعمل سامنے نہ آتا۔ غیرت نے یہاں اپنے اختیار اور منطقے میں آنے والی کمی پر ردعمل دکھایا ہے۔ اس کا ردِعمل اس اختیار کا بھی اظہار ہے جو باپردہ خواتین کو گھر کے اندر حاصل ہے۔ حاضر کا یہ کہنا بجا کہ مبتلا نے شرع کے مطابق عمل کیا، لیکن مذہب بھی ثقافت کے اندر ثقافتی معنی کے تناظر میں قبولیت حاصل کرتا ہے اور تفہیم کا حصہ بنتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو یہ ساری صورتِ حال نہ بنتی۔ حاضر کے یہ دلائل ایک طرح سے ثقافت کو زیادہ مذہبی بنانے کی کاوش بھی کہے جا سکتے ہیں جن کا آغاز انیسویں صدی کے دوسرے نصف میں ہو گیا تھا۔ اس مثال سے اس دلیل کو بھی تقویت ملتی ہے کہ مذہب کا سہارا اپنے اختیارات کو بڑھانے اور متقابل کے کم کرنے کے لیے لیا جا رہا ہے۔ جو اختیار خانہ داری میں اشراف خواتین کو حاصل تھا، یہ کوششیں اسے کم کرنے پر منتج ہوتی ہیں۔

غیرت کا معاملات پہ اختیار اس کی معاشی خودمختاری سے بھی واضح ہے۔ مبتلا کے باپ نے اپنی بہو اور بیٹے دونوں کے نام بالترتیب 60 اور 65 روپے کرائے اور تنخواہ کے کر دیے تھے۔ ہریالی کا راز افشا ہونے پر حاضر یہی سمجھاتا ہے کہ غیرت کے 60 روپے نہ چھیڑے جائیں مبتلا اپنے 65 میں سے 30 ہریالی کو دے 35 اپنے خرچ کے لیے رکھے۔ سیدانی کا جلال اور سید نگر سے تعلق اپنی جگہ، معاشی خودمختاری بھی اس کے رویے کو زیادہ سخت اور بے نیاز بناتی ہے۔ مبتلا کا جو بی بی پر زور نہ چلتا تھا، اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے۔ مبتلا اپنے سالے ناظر سے اس کی کچہری اور

مقدمے بازی کی مہارتوں سے ڈرتا تھا۔ غیرت بیگم نے ہریالی کو سنکھیا دینے کی جو کوشش کی، اسے ناظر نے سنبھالا اور اسی سنبھالنے کے عوض مبتلا کے حصے کی دکانیں بیچ کر والیں اور ہزار روپے بھی جو سنکھیا کے لیے دیے گئے تھے، وہ اُچکوا لیے۔ اس دوران غیرت بیگم نے مبتلا کا وقر اور بھی کم کر دیا۔ جتنی وارداتیں ہوئیں کسی کا بال بھی بیکا نہ ہوا۔ اس سے غیرت کو اور زیادہ شہہ ہوئی۔ مبتلا سے تو وہ پہلے بھی نہ ڈرتی تھی، اب اس نے اپنا دباؤ اور بڑھایا جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ دھوبی، سقہ، حلال خور وغیرہ کی 'بندی' ہوگئی۔ غیرت بیگم کی یہ سب عادتیں تب تک برقرار رہیں، جب تک مبتلا کا دم نہ نکل گیا۔ دم نکلنے تک اسے مبتلا کی رتی برابر پرواہ نہ تھی۔ اس کے مقابلے میں ہریالی، مبتلا کا پوچھ بھی لیتی، آگے پیچھے بھی ہوتی۔ آخر میں جب مبتلا نے الگ رہنا شروع کیا تو بیمار پڑ گیا، غیرت بیگم نے اب بھی جھوٹوں نہ پوچھا لیکن ہریالی کو پرچک رہی، ماما سے کہلوایا، خود بلانے گئی مگر مبتلا گھر نہ آیا اور مردانے میں ہی جان دی۔ اس لمحے تک ہریالی کا سلوک بیویوں والا تھا بلکہ 'شریف' بیویوں کا، جبکہ غیرت بیگم کو اس کی ذرا برابر قدر نہ تھی۔ مرے پیچھے نذیر احمد نے کنچنی اور شریف زادی کا فرق ابھارا۔ ہریالی اُس کی موت پر مال اسباب سب لے کر رفو چکر ہوئی، جب کہ غیرت بیگم اس سانحے کا سن کر ''ایسا روئی، اتنا پیٹی کہ بس جو بیوی میاں کی عاشق زار ہوگی وہ بھی اس سے زیادہ کیا روئے گی۔''(۵۵) غیرت کا یہ ردِ عمل بھی ثقافت کا زائیدہ ہے۔

ہمارے خیال میں ناظر کے دھوکے، سگی بہن کے گھر سیندھ لگانا، بہنوئی کا مال اڑا لینا اور ہریالی کا مال لے سٹک جانا، دونوں میں کوئی فرق نہیں ہے۔ بلکہ ناظر کا فعل تو بدتر ہے کہ اپنا ہو کر ایسی حرکت کی، ہریالی تو کہیں کی بہتی بہاتی آئی تھی۔ ناظر کی تو بہن کا گھر تھا لیکن اس نے معاف نہ کیا۔ مبتلا کی موت کے بعد چھ مہینے کے اندر ہی غیرت بھی اسی رنج میں مرگئی: ''مرتے مرتے وصیت کی کہ مجھ کو بتول کے باپ کی پائنتی دفن کرنا، تا کہ اگر جیتے جی میں ان کے پاؤ نہ پڑ سکی تو خیر قبر میں ان کے پاؤ ہوں اور میرا سر۔'' نذیر احمد نے دونوں بیویوں کے افعال میں اس تضاد کو دکھا کر اشراف ثقافت کا بھرم قائم رکھا جس کا وہ حصہ تھے۔ غیرت بیگم کا مبتلا کو نہ سمجھ پانا اور اس معاملے میں نذیر احمد کا غیرت کو پھوہڑ بتانا، مرد اور عورت کے کرداروں میں موجود ثقافتی درجہ بندی کا اظہار بھی ہے۔ ایک طرف جہاں مبتلا کے پیٹ بھر کر بگڑنے کے اسباب بتائے گئے ہیں، دوسری طرف وہیں غیرت بیگم سے بار بار یہ تقاضا کرنا کہ وہ مبتلا کے ذوق کے مطابق خود کو ڈھال لے اور اُسے ملتفت کرنے کی کوشش کرے، اُس سماجی حقیقت کی طرف اشارہ کرتا ہے جس میں بہر حال عورت ہی کو سمجھوتا کرنا ہوتا ہے۔ اس لیے غیرت کی قبر مبتلا کی پائنتی بنوائی جاتی ہے تا کہ وہ جیتے جی نہ سہی، مرنے کے بعد ہی، اس کے پاؤ پڑ کر غلطی پر ہونے کا اقرار کر سکے۔

غیرت بیگم کے طرزِ عمل اور مبتلا اور اس کے باہمی تعلقات پر جب نظر کریں تو ملا واحدی کی یہ بات بجا لگتی ہے

کہ اگلے وقتوں میں بیویوں کا شوہروں کی تابعداری کرنے کا مطلب ہرگز یہ نہ تھا کہ ''بیوی سچ مچ لونڈی بن گئی تھی۔''
ان کی یہ وضاحت بھی سمجھ آجاتی ہے کہ ''مردوں پر مردوں کی حکومت اتنی نہیں تھی، جتنی عورتوں کی تھی۔''(۶۰) مبتلا پر غیرت بیگم کی حکومت تو نہ تھی تاہم اس سے دبتا ضرور تھا۔

اس ناول کے مندرجات سے سماجی اور ثقافتی تعلقات میں در آئی تبدیلی بھی نمایاں ہو کر سامنے آتی ہے۔ شادی کا ادارہ یہاں محض تہذیبی بنیادوں پر نہیں چل پا رہا۔ زن و شو، خاندان جیسے بڑے ادارے کے محض دو معمولی کردار نہیں رہے جو شادی کے نتیجے میں ایک بندھن میں عمر بھر کے لیے بندھ جاتے ہیں جن کا اس خاندانی رول کے علاوہ کوئی باہمی تعلق نہیں ہوتا۔ شادی میں اب مرد عورت کے باہمی تعلق میں گرمی اور التفات ضروری حیثیت اختیار کر گئے ہیں۔ محض والدین کا شادی کر دینا، اس تعلق کے کامیاب ہونے یا کم از کم مرتے دم تک نبھنے کی بنیادِ واحد نہیں۔ بیوی اور شوہر دونوں کا ایک دوسرے کو 'جیون ساتھی' سمجھنا اور اس کے تقاضے پورے کرنا، تبدیلی کے اشارے ہیں: ان میں ایک دوسرے کی پسند ناپسند کا خیال رکھنا، اپنی طرف مائل رکھنے کی کوشش کرنا، اس کی عادات و خصائل اور ذوق کے مطابق خود کو ڈھالنا یا باہمی اشتراکات تلاش کرنا اور انھیں فروغ دینا چند سامنے کی مثالیں ہیں۔

مردوں عورتوں کے باہمی تعلق کی نوعیت سمجھنے کے لیے اور مردوں نے عورتوں پر اپنے اقتدار کو جس طرح عملی صورت دی اس کے تجزیے میں پردے کی بحث کو شامل کرنے سے کچھ اور پہلوؤں پر روشنی پڑتی ہے۔ اس ذیل میں ابتدا طاہرہ بیگم، معروف بہ نواب فخر النسا نادر جہاں کے ناول افسانۂ نادر جہاں (۱۸۹۴ء) سے کرتے ہیں۔ اس کی مرکزی کردار طاہرہ کی ساس، شادی کے ابتدائی دنوں میں ہی اسے آڑے ہاتھوں لیتی ہے جس کی وجہ طاہرہ کی نظر میں یہ تھیں: والدین نے اس کے گنوں، خوبیوں اور اوصاف کی خبر سسرال والوں کو نہ دی جس سے انھیں اندازہ نہ ہو سکا کہ طاہرہ کس طبیعت کی اور کن ہنروں کی عورت ہے۔ لڑائی جھگڑے کی پیش قدمی ساس کرتی رہیں، لیکن طاہرہ طرح دیتی رہی۔ جب ساس نے اپنی بیٹی اور جمائی کو گھر رہنے کے لیے بلایا تو طاہرہ کے پردے سے اسے الجھن ہوتی۔ اس نے یہ نئی نکالی، اپنے بیٹے کو سمجھایا کہ طاہرہ سے کہو یہ پردہ درمیان سے نکال دے۔ طاہرہ پردہ رکھنے کی حامی تھی۔ ویسے تو وہ ہر بات دین سے نکالتی ہے لیکن یہاں اپنے میاں سے پردے کی حمایت میں وہ کوئی مذہبی بحث نہیں چھیڑتی۔ اسے بس اس بات کی فکر تھی کہ ساس کل کلاں کوئی بات نہ نکالے۔(۶۱) یہاں پردہ ایک مذہبی حکم بن کر نہیں، سماجی تعلقات کا ایک مظہر بن کر سامنے آتا ہے۔ طاہرہ کو پردے سے یہی فائدہ نظر آتا ہے کہ ساس جو اس کی دشمن ہے اسے کوئی نئی بات نکالنے کا موقع نہ ملے۔ جب طاہرہ کا سامنا نندوئی سے کروا دیا گیا تو ساس کے تیور بھی بدل گئے۔ اسے خوش دیکھ کر طاہرہ کے سسر نے تبسم کیا اور کہا، ''چلو اچھا کیا سامنے ہونے سے رشتۂ قرابت مضبوط ہوتا

ہے۔ محبت بڑھتی ہے، معلوم ہوتا ہے کہ عزیز دار ہیں۔ دوسرے کے دل میں گھر ہوتا ہے۔ وہ سمجھتا ہے کہ ہمیں اپنا سمجھتے ہیں۔'' یہ بیان پردے کے سماجی مضمرات کو مزید واضح کرتا ہے۔ پردہ کرانا عورت پر اپنا اختیار ثابت کرنا ہے، اسی طرح کس سے پردہ کرنا ہے کس سے نہیں، یہ محض محرم ہونے نہ ہونے کا معاملہ نہیں۔ اس بنیاد پر تو ایسی انتہا پسندی بھی موجود ہے، جہاں کوئی لڑکی جوان ہوئی تو باپ اور بھائی کے سامنے آنے کی بھی قسم ہوگئی۔(۶۲)

پردہ بطور مظہرِ اختیار، درجہ بند سماج کا ایک اہم آلہ ہے۔ یہاں سامنے آنا نہ آنا، سماجی تعلق کی نوعیت کو ظاہر کر رہا ہے۔ جس کے سامنے آیا جا سکتا ہے، اس کی عزت اور تکریم کا اعتراف کرنا ہے اور جس کے سامنے نہیں آیا جا سکتا، اس کی غیریت کو ظاہر کرنا ہے۔ اوپر مولوی صاحب کا بیان بھی یہی ظاہر کرتا ہے کہ کس سے پردہ کرنا، اس کے تعلق کی نوعیت اور قربت کے درجے کو سامنے لاتا ہے اور پردہ نہ کرنا اسے عزیز ترین سمجھنے پر محمول ہوتا ہے۔ یوں پردہ سماجی تعلقات کی نوعیت کو ظاہر کرنے کا ایک نشان بن جاتا ہے جس سے کسی مرد کو کسی خاندان میں اپنی حیثیت کے تعین کا اندازہ ہوتا ہے۔ ایسی ہی ایک مثال، مرزا عباس حسین ہوش کے ناول ربط ضبط میں ملتی ہے۔ سلطانِ عالی ایک شہزادے ہیں جنھوں نے گھر میں ایک مغل شہزادے کی بیوہ کو پناہ دے رکھی ہے۔ سلطانِ عالی کے بیٹے کمال کی وجہ سے دونوں کا آمنا سامنا ہوگیا ہے۔ سلطانِ عالی کا چہیتا مصاحب حبیب محبت کی وجہ سے جب اپنی حالت غیر کر لیتا ہے تو سلطانِ عالی، امیر النسا سے کہتے ہیں کہ وہ جا کے اسے سمجھائے۔ امیر النسا جواب دیتی ہے کہ اگر وہ حبیب کے سامنے چلی گئی تو اس میں اور سلطانِ عالی میں کیا فرق رہ جائے گا۔ اگر سلطانِ عالی کو یہی منظور ہے تو وہ یہ کرنے کو موجود ہے۔(۶۳) یہاں پردہ ایک شہزادے اور اس کے مصاحب میں پائے جانے والے فرق کی بنیاد بن گیا ہے۔ ناولوں میں مذکور پردہ سماجی تعلقات پر روشنی ڈالتا ہے۔

پردے کو ختم کروا کے جب طاہرہ کی ساس اس کا اور اپنے جمائی کا آمنا سامنا کروا دیتی ہے تو عین وہی ہوتا ہے جس خدشے کا اظہار طاہرہ نے اپنے میاں سے کیا تھا۔ ساس اس پر اپنے جمائی سے ملوث ہونے کا الزام لگاتی ہے۔ طاہرہ کے کردار کی وجہ سے اس کی نند ساجدہ اس الزام کو تسلیم نہیں کرتی، تاہم پردہ نہ ہونے سے یہ الزام لگ ضرور جاتا ہے۔

پردے کو بعض مغربی محققین عورت کے لیے طبعی (Physical) اور اظہاری (Expressive) دونوں منطقوں میں حدود متعین کرنے کے حوالے سے دیکھتے ہیں۔ پردے کے حوالے سے کارلا (Carla Petievich) نے لکھا ہے:

> "It is worth remarking that the institution of *parda* removes women not only from public space, but also from expressive space, from the sphere of literature and the expression of ideas."(۶۴)

ان کی نظر میں پردے کے ذریعے خواتین کو اظہار دنیا سے بھی دور کر دیا گیا، لیکن جب ہم پردہ دار خواتین کے حال دیکھتے ہیں تو اندازہ ہوتا ہے کہ پردے میں رہتے ہوئے بھی اظہار کے مواقع موجود تھے۔ اس لیے پردے کی حمایت سامنے آتی ہے۔

المحصنات میں ایک ریفارمر اور روایتی صاحب میں پردے کے مقابلے میں مناظرہ بیان کیا گیا ہے۔ روایتی صاحب پردے کو مروجہ قدیم الایام سے چلے آنے کی سند دیتا ہے۔ ریفارمر کے پردے کے خلاف دلائل یہ ہیں: (i) مرد و عورت بالحقت ایک ہیں۔ (ii) پردے سے صحتِ جسمانی پر برا اثر پڑتا ہے۔ (iii) سوسائٹی ”بالکل پھیکی رہتی ہے۔“ (iv) عورتیں ”تجربۂ دنیا“ سے محروم رہ جاتی ہیں۔ (v) تجربے کی کمی، اولاد کی تربیت درست رکھنے میں مانع ہوتی ہے جس سے ”قوم بگڑتی جاتی ہے۔“ روایتی صاحب ان اعتراضات کا یہ جواب دیتے ہیں کہ عورت اور مرد دونوں انسان ہیں، تاہم دونوں میں نر اور مادہ کا اختلاف موجود ہے، دریا میں مرد پٹ بہتا ہے، عورت چت، اسی بنیاد پر وہ نتیجہ نکالتا ہے کہ ”دونوں ہرگز برابر نہیں اور نیچر نے دونوں کے واسطے کام الگ الگ بنا دیے اور ان کے سرانجام کی قوتیں الگ الگ دی ہیں، مساوات نہیں ہو سکتی۔“(۱۰) یہاں یہ بات دل چسپی کی حامل ہے کہ مختلف ہونے سے مرد کی برتری کیسے قائم ہوئی۔ اگر مرد عورت سے مختلف ہے تو عورت بھی کہاں مرد سے مماثل ہے، دونوں کے اختلاف سے مرد کی برتری کس منطق سے ثابت ہوتی ہے۔ اگر دونوں مختلف ہیں، دونوں کو نیچر نے کام بھی الگ سونپے ہیں اور ان کے پورا کرنے کی صلاحیتیں بھی مختلف دی ہیں تو اس سے ایک کی برتری اور دوسرے کی کہتری کیسے ثابت ہوئی۔ اگر اختلاف ہی برتری کی بنیاد ہے تو دونوں میں سے کوئی بھی برتر ہو سکتا ہے، یہ منطق مرد کی حاکمیت پر ہی کیوں منتج ہوئی؟ جسمانی صحت کی خرابی کا جواب روایتی صاحب یہ دیتے ہیں کہ یہ بحث پردے سے نہیں، مکان سے متعلق ہے۔ سوسائٹی کی رونق خیالی خوشی ہے۔ اس پر اتنا بڑا انقلاب روا رکھنا ”کبھی عقلا کے نزدیک سمجھدار[ی]“ نہیں ہو سکتا۔“ ایسی تجویز کے خمیر میں بے حیائی، بے شرمی، بے عصمتی، بے عفتی، باہمی حسد، بغض، نفاق اور بے حرمتی مضمر ہے۔ ”تجربے“ کا جواب یہ کہ انسان کے لیے اسی بات کا تجربہ بکار آمد ہے جس کام کے کرنے کے لیے اسے بنایا گیا ہے۔ ان کے خیال میں عورتیں گھر کا کام کرنے کے لیے بنائی گئی ہیں، اس لیے انھیں گھر کے اندر رہ کر بھی اس کام کا تجربہ ہو جاتا ہے۔ اولاد کی تربیت عورت کو اچھی تعلیم اور اس کے اخلاق درست کر کے بہتر بنائی جا سکتی ہے، اور یہ کام ان کی نظر میں پردے کے اندر بھی ممکن ہے۔(۱۱)

یہ نکتہ واضح کرنا ضروری ہے کہ ناولوں میں پردے کا مسئلہ صرف اشراف بیگمات کے ساتھ ہے۔ نوکرانیوں، مغلانیوں، ملازماؤں، ماماؤں، حبشنوں وغیرہ کو تو اس کی تاکید نہیں۔ یہ مظہر اشراف ارزال میں پائی جانے والی تقسیم کو

عملی ثبوت دینے کے لیے استعمال ہوتا رہا۔ اگر ربط ضبط کی مثال ذہن میں رہے تو پردہ سماجی مرتبے کو عملی صورت دینے کا ایک مظہر تھا۔ اسے مذہب سے ماخوذ بتانے والے بھی اس کو صرف اشراف میں تاکیداً مروج رکھنا چاہتے ہیں۔ راشد الخیری جیسا لکھنے والا جو پردہ نہ کرنے والی خاتون کو دنیا میں سزا دیتا ہے اور مرنے کے بعد جہنم میں دکھا کر اپنی بجز اس نکالتا ہے، اس کے ہاں بھی مسلم اجلاف زادیاں، نوکر پیشہ سب پردے کے بغیر ہی نظر آتی ہیں۔ انھیں سید زادیوں کے پردے کی فکر ہے۔ یہ سوال کیا جاسکتا ہے کہ یہ کیسا مذہبی رکن ہے جو سماج کے ایک خاص طبقے یا ایک خاص نسل تک محدود ہے۔ ایک طرف تو یہ عالم ہے کہ غیر محرم تک آواز جانے کا بھی دھڑکا ہے، دوسری طرف نوکر پیشوں کا بے روک ٹوک سامنے آجانا، کبھی پردے کا سوال نہیں ابھارتا۔ اس تضاد کے کیا معنی ہیں؟ اگر پردہ مذہبی حکم ہے تو ایک طبقے تک ہی اس کی تبلیغ کیوں؟

پردے کے حوالے سے مخالفت کی آوازوں میں عبدالحلیم شرر ہیں جو اسے 'قید' قرار دیتے ہیں۔ انھوں نے پردے کے 'نقصانات' دکھانے کے لیے ایک ناول بدرالنسا کی مصیبت لکھا۔ ناول کے اہم کردار شوکت حسین کی بیوی ایک ضدی عورت دکھائی گئی ہے جس کی ہٹ کی وجہ شرر کے نزدیک میکے کا شہر میں نہ ہونا ہے۔ اس کا بھائی حیدر آباد میں اپنے معاشی حالات آسودہ ہو جانے پر اسے لینے کے لیے آتا ہے۔ حیدر آباد میں جاتے ہی کبریٰ بیگم کا رنگ طبع بدل جاتا ہے۔ اس کے مزاج میں بشاشت آجاتی ہے، چڑچڑاپن جاتا رہتا ہے۔ وہیں اسے اپنی پانچ برس کی بھانجی اپنے آٹھ برس کے بیٹے عسکری کے لیے پسند آجاتی ہے اور وہ دونوں کا نکاح کر دیتی ہے۔ نوبت بہ ایں جارسید کے دس برس بعد جب شوکت حسین اپنی بہو کو لانے کے لیے حیدر آباد جاتے ہیں تو پردے کی سخت قید کے سبب اپنی سگی بھتیجی اور بہو کا چہرہ نہیں دیکھ پاتے اور اسے اپنے ساتھ اسی طرح ریل میں لا بٹھاتے ہیں۔ لکھنؤ واپسی کے دوران اٹارسی اسٹیشن پر ان کی ملاقات ایک شریف زادے قاسم خان سے ہوتی ہے جو بمبئی سے اپنی چھوٹی بھاوج کو فرخ آباد لے جاتا ہے۔ راوی دوران سفر پردے والیوں کو پیش آنے والے مصائب کا ذکر کرتا جاتا ہے۔ مثلاً بھوک پیاس لگے اور ساتھ سسرال کا کوئی رشتہ دار مرد ہو جس کے ساتھ پہلی بار سفر کر رہے ہیں تو پردے والی جھجک کے مارے کچھ مانگ نہیں سکتیں۔ اس پر راوی تبصرہ کرتا ہے:

> "لوگ کہتے ہیں کہ آج کل سفر میں ہر جگہ بڑا آرام ملتا ہے، مگر انھیں کو ملتا ہوگا جنھیں ملتا ہے، غریب پردے والیوں پر جو گزرتی ہے، اس کا حال کچھ انھی سے پوچھیے تو معلوم ہو۔ افسوس اس منحوس پردے [نے] خدا کے عدل و رحم اور اسلام کے فیاضانہ برکتوں کو بھی بے کار و بے اثر کر دیا ہے۔" (۹۹)

اٹارسی اسٹیشن پر شوکت حسین اور قاسم علی خان میں پردے کے مسئلے پر بحث بھی ہوتی ہے جس میں قاسم یہ دلیل

دیتا ہے کہ پردہ جہاں عورت کو غیر ذی روح شے میں بدل دیتا ہے، وہیں یہ عورت کو چھپانے کی بجائے، اس کی طرف مردوں کو متوجہ کرنے کا سبب بھی بنتا ہے۔ اس کا بیان: ''چہرہ کھلنے میں تو ہزار میں ایک ایسی ہوگی جس کی طرف نگاہیں اٹھیں اور چہرہ چھپا کے تو آپ ہر اس عورت کی طرف جو دیکھنے کے لائق نہیں ہے، نگاہیں کیا انگلیاں اٹھوا دیتے ہیں۔''(۲۱) پردے کا نتیجہ اس کی نظر میں یہ نکلا ہے کہ ہندوستان میں 'الفت' اور 'بدگمانی' دو باتیں پیدا ہوئیں۔ الفت نے ہندوستانی مردوں کی نظر میں ہمیشہ 'ناپاکی' اور 'نیت کی خرابی' پیدا کی ہے اور بدگمانی نے انہیں اپنی پاک دامن عورتوں کے بارے مسلسل شک میں مبتلا رکھا ہے۔ اس کا نقطہ نظر ہے کہ پردے کا حکم مذہب نے نہیں دیا۔ مذہب تو عورت مرد دونوں کو نظریں نیچی رکھنے کا حکم دیتا ہے۔ یہ تصورات سن کر شوکت حسین اسے 'نیچری' کہتا ہے۔

کانپور میں جب گاڑیاں بدلنے کا مرحلہ آیا تو ایک ہی ڈبے میں بیٹھی دونوں زنانی سواریاں ڈولیوں میں بیٹھتے ہوئے بدل گئیں، وہ یوں کہ قاسم علی خان کی بھاوج شوکت حسین کے ساتھ جاتی ہے اور شوکت حسین کی بہو قاسم علی خان کے کہاروں کی ڈولی میں۔ اس طرح عورتوں کے بدل جانے کا نتیجہ یہ ہوا کہ قاسم علی خان کی بھاوج عسکری سے حاملہ ہو جاتی ہے اور شوکت حسین کی بہو، اتفاقی حادثات کی وجہ سے آبرو بچا لیتی ہے۔ جب راز کھلتا ہے تو خبر قاسم کی بھاوج کے والد تک پہنچتی ہے، جو اپنے بھائی ہاشم علی خاں اور اس کے بیٹوں کو غیرت دلاتا ہے، قصے کا خاتمہ یہ کہ عسکری کو اپنی بیوی بدرالنسا مل جاتی ہے، ناظم اپنی بیٹی کو بمبئی میں ہی رکھ لیتا ہے کہ اسے اس ناراضگی کی خبر مل جاتی ہے جو اس کے بھائی کے دل میں اپنی بہو کے حوالے سے ہے۔ جب حاملہ ہونے کی خبر ملتی ہے تو ناظم علی غصے میں اپنے بھائی ہاشم علی خان کو قتل کر دیتا ہے جس سے اسے پھانسی کی سزا ہو جاتی ہے، جب کاظم علی کو اپنی بیوی کے حاملہ ہونے کا علم ہوتا ہے تو لکھنؤ جا کر عسکری کو قتل کر دیتا ہے۔ شرر نے پردے کے نقصانات دکھانے کے لیے یہ قصہ گھڑا جس میں محض پردے کی وجہ سے دو قتل اور دو لوگ پھانسی چڑھ جاتے ہیں اور دو نوجوان خواتین بیوہ ہو جاتی ہیں۔ شرر نے ناول کو اس نتیجے پر ختم کیا کہ ''حدِ شرع سے تجاوز کر جانے پر مسلمان ہمیشہ غریب بدالنسا کی داستان کو پڑھیں گے اور پچھتائیں گے۔''

اشراف زادیوں کے مسئلے کو شرر نے مسلمانوں کا مسئلہ بنا کر پیش کیا ہے۔ مولانا عبدالماجد دریابادی نے قرآن، حدیث اور سنت سے استشہاد کرنے کے بعد یہ نتیجہ نکالا کہ ''چہرہ کا پردہ اور چار دیواری کا پردہ، میری ناقص فہم و محدود بصیرت میں لازمی اور قطعی طور پر، کتاب و سنت سے نہیں نکلتا۔'' دیکھنا چاہیے کہ ہندوستان میں عہد وسطیٰ میں ''رانیاں مہارانیاں بھی رنواسوں میں رہتی تھیں۔'' ان کے علاوہ قبل از اسلام ایران میں بھی پردے کا رواج موجود تھا۔ ''مصر میں بھی فاطمی خلفا پردہ کرتے تھے۔ زمانہ حال تک چین کا بادشاہ پردہ نشین تھا۔'' مولوی شیخ محمد عبداللہ نے ان مثالوں

ے ثابت کیا ہے خواتین کو علیحدہ دنیا میں رکھنے والا پردہ ایک رسم ہے جس کا مذہب سے تعلق نہیں ہے۔ ہندوؤں میں اپنی عمر سے بڑے سسرالی مرد سے پردہ کیا جاتا ہے۔ دیور سے پردے کا رواج نہیں، جیٹھ اور سسر سے پردے کا رواج ملتا ہے۔ ان کے ہاں پردہ سماجی تعلقات میں اپنی حیثیت کے اظہار کا ذریعہ ہے۔ دیور چھوٹا ہونے کی وجہ سے بھابی سے کم رتبے کا حامل ہے۔ جبکہ جیٹھ اور سسر سے پردہ کرنا، ان کی حیثیت اور مرتبے کو تسلیم کرنا ہے۔(۷۰)

اگر اشراف میں پردے کے طریقہ کار پر نظر کی جائے تو یہی برآمد ہوتا ہے کہ پردہ سماجی کنٹرول، اپنی حیثیت اور منفرد مقام کو عملی دنیا میں ثابت کرنے کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو نوکرانیوں کو بھی پردہ کروایا جاتا۔ اگر اسے مذہبی حکم کے طور پر عملی زندگی کا حصہ بنایا جا رہا ہوتا تو پھر کسی کو 'استثنٰی' نہ ہوتا، سب میں اس کی پیروی ملتی۔ بیگمات کے پردے کا یہ عالم کہ آواز تک باہر نہ نکلے اور نوکرانیوں کا بے روک ٹوک بازاروں، گلیوں اور مردانوں میں پھرنا، اسی جانب توجہ مبذول کرواتا ہے کہ پردہ سماجی حیثیت کا تعین کار ہے۔ پردہ کرنے والی 'شریف' کہلائے گی، دوسری بات دستیابی (Availability) کی بھی ہے کہ کون سی عورت کس مرد کے لیے دستیاب ہے کس کے لیے نہیں، اس سے سماجی کنٹرول کی طرف توجہ جاتی ہے۔ تیسری بات عملی ضرورتوں کی ہے۔ اگر نوکرانیاں گھر میں بیٹھ رہیں تو بازار سے متعلق کام کون کرے۔ اس لیے ہماری نظر میں پردے کو خالصتاً مذہبی مسئلہ سمجھنا، ناولوں سے ابھرنے والی تصویر کی بنیاد پر ممکن نہیں۔ ان میں متشکل ثقافت میں پردہ سماجی دنیا اور اس کے تعلقات کی نوعیت سے متعلق ہے۔

اردو ناول میں عورت سے متعلق عمومی بیانیہ اس کی کمتری کو پیش اور ثابت کرتا ہے اور ثبوت میں مذہب اور رواج دونوں سے دلیل لاتا ہے۔ کمتری پر مشتمل اس بیانیے کا دو طریقوں سے جائزہ لیا جا سکتا ہے: ایک رسولِ اکرم ﷺ کی زندگی سے عملی مثالوں کی مدد لے کر، دوسرا اسے ناولوں کے پورے تناظر میں رکھ کر۔ پہلے طریقے کی مثال نذیر احمد کی الحقوق والفرائض سے مل جاتی ہے جس میں وہ دکھاتے ہیں کہ رسول اکرم ﷺ کا طرزِ عمل اپنی ازواج سے شوہر کا تھا، مالک و آقا کا نہ تھا۔ آپؐ نے ان کے معاملے میں بردباری، صبر اور تحمل سے کام لیتے، خود نذیر احمد لکھتے ہیں کہ آپ کی ازدواج آپ کو جواب دیتی تھیں۔(۷۱) ڈاکٹر فضل الرحمٰن نے لکھا ہے کہ ایسی احادیث جن میں مرد کو عورت کا مجازی خدا کہا گیا ہے، ان کی تفہیم رسول اکرم ﷺ کی ازدواجی زندگی کی روشنی میں کرنا چاہیے۔(۷۲)

رسول اکرمؐ کی زندگی مسلمانوں کے لیے اسوۂ حسنہ ہے۔ وہ مجسم قرآن ہیں۔ ان کا طرزِ عمل ہی اسلام ہے۔ آپؐ کا پہلی وحی نازل ہونے پر حضرت خدیجہ کے پاس آنا بامعنی ہے۔ یہ بات اپنی جگہ اہم ہے کہ رسول اکرمؐ نے اپنی زندگی کے اہم موڑ اور فیصلہ کن گھڑی کے موقع پر اپنی بیوی سے مشورہ کیا۔ وہ اپنے کسی رفیق یا بزرگ کے پاس نہیں گئے۔ یہاں یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ دل جوئی کے لیے اپنی بیوی کے پاس آئے۔ یاد رہے کہ پیغمبر کا ہر عمل خدا کے

علم کی عملی تفسیر ہوتا ہے۔ پھر آپ کا حضرت خدیجہؓ کے ساتھ ان کے بھائی کے ہاں جانا اور ان کے مشورے پر غور کرنا، اس بات کو سمجھنے کے لیے واضح ثبوت ہے کہ عورت کو بالکل عقل سے محروم سمجھ لینا احادیث کی مردانہ تعبیر ہے۔ اس کے علاوہ حضرت عائشہؓ سے مروی احادیث کا ذخیرہ، حضرت فاطمہؓ کی آمد پر رسول اکرم کا طرزِ عمل اور عام خواتین سے آپ کا اخلاق یہ ثابت کرنے کے لیے کافی ہے کہ رسول اکرمؐ اپنی زندگی میں اس صنفی امتیاز کے داعی نہ تھے جو مردانہ تعبیروں سے مترشح ہے۔ حضرت عائشہؓ سے مروی احادیث کے وسیع ذخیرے کو اور رسول اکرم کی زندگی میں ان کے ساتھ ساتھ حضرت خدیجہؓ اور حضرت فاطمہؓ کے کردار کو کیسے پسِ پشت ڈالا جا سکتا ہے۔

'کمتری' سے معاملہ کرنے کا دوسرا طریقہ نسوانی کرداروں کے طرزِ عمل کا جائزہ ہے۔ ان کے کرداروں سے یہ خوبی واضح ہو جائے گا کہ یہ 'کم عقلی' کے نمونے ہیں یا نہیں۔ ابتدائی اردو ناولوں کے مرد کرداروں میں معاشی اور سماجی بہتری لانے میں نسوانی کرداروں کا اہم رول ہے۔ نذیر احمد کی اصغری اتنی عقل مند ضرور ہے کہ اپنے شوہر کو ملازمت کے حصول کے گر بھی بتاتی ہے اور بہ وقتِ ضرورت اس کے کان بھی اینٹھتی ہے، جس پر بعض اردو نقاد جھنجھلا اٹھتے ہیں، کہ یہ کردار ضرورت سے زیادہ ہی عقل مند دکھایا گیا ہے۔ اتنا کہ اس کی عقل اور طرزِ عمل بدتمیزی کے زمرے میں آتے ہیں(۷۲)؛ فسانۂ آزاد کی حسن آرا، آزاد ایسے آوارہ گرد کو ''شریف'' بنانے میں بنیادی کردار ادا کرتی ہے۔ اس کی زندگی کو ایک سمت اور مقصد عطا کرتی ہے؛ کچھ اسی نوعیت کی ذمہ داری صورۃ الخیال کی ولایتی نبھاتی ہے۔ یہ بات خالی از دلچسپی اور نظر انداز کرنے کی نہیں کہ افسانۂ نادر جہاں جو اپنے آغاز میں ہی عورت کی ناقص العقلی کو بیانیے میں شامل کرتا ہے، وہی عورت کی عقل، فراست، خوش تدبیری، بصیرت اور خرد افروزی کو سامنے لاتا ہے۔ انیسویں صدی کے دوسرے نصف میں جب عورتوں کو 'ناقص العقل' قرار دیا جاتا تھا، ان کرداروں کی موجودگی اس کشمکش کی طرف اشارہ کرتی ہے جو سماجی اختیار (Agency) کی کھینچا تانی کے ماحول میں عموماً دیکھنے میں آتی ہے۔ یہ کردار اپنے دور کی خواتین کے لیے ایک نمونہ فراہم کرنے کی سعی بھی ہیں اور خواتین کے اس نئے کردار (Role) کی طرف اشارہ کناں بھی جو نئی سماجی صورتِ حال میں ان کی ذمہ داریوں میں تبدیلی اور دائرہ کار میں اضافے سے ممکن ہوا ہے۔

یہ حقیقت بھی اپنی جگہ اہم ہے کہ صنفی برابری کے چرچے عورتوں کی زبان سے ہی سامنے آتے ہیں۔ نسوانی کردار عورت کے اس ناقص العقل ہونے کا جواب فراہم کرتے ہیں۔ اوپندر ناتھ اشک کے ناول کی مرکزی کردار یہ بیان دیتی ہے:

''نتا: مردوں کو عورتوں پر ظلم کرنے کا کوئی حق نہیں۔ اگر مرد ان سے برا سلوک کرتے ہیں تو عورتوں کو حق حاصل ہے کہ وہ بھی مردوں کے ساتھ ویسا ہی سلوک کریں۔''(۷۳)

پریم چند کے ناول میدانِ عمل کی سکھدا ایک مضبوط کردار بن کر سامنے آتی ہے۔ عورت مرد کی برابری کے حوالے سے اس کے کئی جملے اہمیت کے حامل ہیں: جب مردوں کی قربانیوں کا ذکر چلتا ہے تو وہ جواباً کہتی ہے کہ قربانی یا اصولوں کی حمایت کے لیے ''عورتیں کبھی مردوں سے پیچھے نہیں رہیں۔'' (۷۵) اسی ناول کی سکینہ ایک غریب لڑکی ہے جس کی غربت میں سلیقہ دیکھ کر سکھدا کا شوہر امرکانت اس پر عاشق ہو جاتا ہے۔ اس سے ملنے والی توجہ بھی امرکانت جیسے شخص کو جسے بچپن میں ماں کی وفات کے سبب توجہ نہ ملنے سے ایک طرح کی محرومی رہی ہے، گرویدہ بنا لیتی ہے۔ اس کے تعلق کا حال جب کھل جاتا ہے تو وہ گھر چھوڑ کر چلا جاتا ہے۔ سکینہ اس کی بیوی سکھدا کو سمجھاتی ہے کہ وہ امر کانت کو جا کر منا لائے اس پر سکھدا جواب دیتی ہے: ''انھوں نے میرے ساتھ دغا کی ہے۔ میں ایسے کمینے آدمی کی خوش آمد نہیں کر سکتی۔ اگر آج میں کسی مرد کے ساتھ بھاگ جاؤں تو تم سمجھتی ہو وہ مجھے منانے آئیں گے۔ ہاں شاید میری گردن کاٹنے آ جائیں۔ میں عورت ہوں اتنی سنگدل نہیں ہو سکتی۔ لیکن ان کی خوشامد تو میں مرتے دم تک نہیں کر سکتی''۔ سکھدا کا خیال ہے کہ ''اب کوئی اس گمان میں نہ رہے کہ شوہر جو کچھ کرے، اس کی عورت پاؤں دھو دھو کر پیے گی۔ اسے اپنا مالک سمجھے گی، اس کے پاؤں دبائے گی اور وہ ہنس کر بولے گا تو اپنے کو خوش نصیب سمجھے گی۔ وہ دن لد گئے۔'' وہ سکینہ کے روبرو یہ بیان دیتی ہے کہ:

> اگر انھیں محبت کی بھوک تھی تو کیا مجھے بھی اس کی آرزو کچھ کم تھی؟ مجھ سے جو وہ چاہتے تھے، وہی میں بھی ان سے چاہتی تھی۔ جو چیز وہ مجھے نہ دے سکے، وہ اگر میں انھیں نہ دے سکی تو انھیں اس قدر برہم ہونے کا کیا حق تھا؟ کیا اسی لیے کہ وہ مرد ہیں اور مرد چاہے عورت کو پاؤں کی جوتی سمجھے مگر عورت کا فرض ہے کہ وہ اس کے قدموں سے لپٹی رہے۔'' (۷۶)

شرر کے ناول مینا بازار (۱۹۲۵ء) میں شاہ جہاں عورتوں کے لیے چار باغ بنانے کی تجویز پیش کرتا ہے۔ جس میں دو مسلمان خواتین کے لیے وقف ہوں گے: جن میں ایک معزز بیگمات کے واسطے اور دوسرا عام عورتوں کے لیے اور دوسرے دو اسی قیاس پر ہندو خواتین کے لیے۔ اس تجویز پر اس کی بیوی تاج محل جواب دیتی ہے: ''اس تفریق کے میں خلاف ہوں۔ میرا خیال ہے کہ ہندو مسلمان اور ادنیٰ اعلیٰ کا امتیاز نہ رہے۔ ہندو عورتیں، مسلمان عورتوں کے پاس اور غریب عورتیں امیر زادیوں کے پہلو میں بیٹھیں۔ یہ آپ کا دربار نہیں۔'' امتیازِ ناقص و کامل مٹانے کی بات خاتون نے کی ہے، مرد نے نہیں اور امتیاز بھی دونوں طرح کا، یعنی مذہبی بھی اور معاشی بھی۔ عصمت چغتائی نے ضدی میں عورتوں کی کسمپرسی کی حالت پر تبصرہ کرتے ہوئے 'ناقص العقل' کی ترکیب کو طنزاً استعمال کیا ہے۔ (۷۷)

عورت کے اختیار اور اقتدار کو اصلاح کی صورت میں بڑھاوا دینے کی تصویر مراۃ العروس (۱۸۶۹ء) میں ملتی ہے۔ ناول عورتوں کی اصلاح کے لیے لکھا گیا ہے، تاہم اس کے نسوانی کردار اپنی عقل، فراست، عمل اور گھریلو اور باہر

معاملات میں اپنے اثر و رسوخ کے ذریعے اس مردانہ کلامیے کو چیلنج کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ اصغری کے قصے کے معاملات میں اس کی شادی کے وقت، اس کے والد کا ایک خط نقل ہے جس کے آغاز میں مرد کی عورت پر فوقیت ثابت کی گئی ہے۔ سب سے پہلی برتری آدم کی پیدائش میں اولیت اور حوا کی پیدائش ان کے بعد بتا کر ہی ثابت کر دی جاتی ہے۔ جس کے مطابق حوا کو آدم کے بہلانے کے لیے پیدا کیا گیا ہے ''عورت کا پیدا کرنا صرف مرد کی خوش دلی کے واسطے تھا اور عورت کا فرض ہے مرد کو خوش رکھنا۔ افسوس کہ دنیا میں کس قدر کم عورتیں اس فرض کو ادا کرتی ہیں۔'' (۷۸) دور اندیش سمجھاتا ہے کہ مردوں کا درجہ خدا کے حکم سے عورت سے بڑھ کر ہے، اس پر مستزاد اس میں جسمانی قوت زیادہ ہے، عقل میں روشنی بڑھ کر ہے، دنیا کا بندوبست ان کی عادات سے ہوتا ہے۔ حال آں کہ اس سے پہلے نذیر اپنے دیباچے میں جسمانی طاقت کے علاوہ مردوں اور عورتوں کو برابر کا درجہ دے چکے ہیں اور ملکہ وکٹوریا کی مثال سے ثابت کر چکے ہیں کہ ''اب عورتوں کی خداداد قابلیت میں کلام کرنا ہٹ دھرمی ہے۔'' (۷۹) اصغری کا والد اسے سمجھاتا ہے کہ زندگی کی کشتی میں شوہر کی حیثیت ملاح کی ہے اور یہ دولت سے نہیں، باہمی اتفاق پر چلتی ہے۔ اتفاق پیدا کرنے کا طریقہ دور اندیش خاں کی رائے میں یہ ہے کہ بیوی شوہر سے محبت کے ساتھ اس کا ادب بھی کرے، اسے ''دبا کر'' نہ رکھے۔ وہ عورتوں کی آپسی شیخیوں کا ذکر کرتا ہے جس میں سب اپنے میاں کو کسی نہ کسی طرح 'بس' میں کیے ہوئے ہیں۔ اس کو ایسی رسموں سے بھی شکایت ہے جن میں عورتوں کا پلڑا مرد سے بہتر رکھا جاتا ہے، مثلاً ''دلھن کی جوتی پر کاجل پاڑ کر میاں کے سرمہ لگایا جاتا ہے۔ اس کا یہ مطلب ہے کہ عمر بھر جوتیاں کھاتا رہے۔'' وہ سمجھاتا ہے کہ ''مردوں کو خدا نے شیر بنایا ہے'' یہ کوششیں انھیں زبردستی فرماں بردار بنانے کی ہیں۔ شوہر کو زیر کرنے کی ''آسان ترکیب' 'خوشامد' اور 'تابعداری' ہے۔ دور اندیش نے زیر بار کرنے کو برا نہیں جانا، صرف حکمتِ عملی میں فرق کیا ہے۔ وہ اصغری کو یہ سمجھا رہا ہے کہ زبردستی سے مطیع کرنا مشکل ہے، البتہ خوشامد اور فرماں برداری دو ایسے طریقے ہیں جن سے مقصود آسانی سے حاصل ہو جائے گا۔ بات محض اتنی نہیں ہے، یہاں فتح محمد ملک کا اعتراض کہ اصغری کی تمام تر سمجھداری 'مصلحت' پر مبنی ہے، درست لگتا ہے۔ (۸۰) جب خط کا اگلا حصہ نظر میں رکھا جائے تو واضح ہو گا کہ مردوں کی فوقی حیثیت ذہن نشین کرانے کے لیے دور اندیش خان نے مذہب کو سہارا بنایا ہے۔ اس کی نصیحتیں جہاں گھر داری کو احسن طریقے پر چلانے کے لیے ہیں، وہیں بیوی اور شوہر کے درمیان تعلق کی 'نوعیت' واضح کرنے والی بھی ہیں۔ اسے صرف مصلحت سمجھنا آدھے خط کا تجزیہ کرنا ہے۔

اب کچھ باتیں اصغری کے کردار کی بابت جس سے واضح ہو کہ اس کا اختیار کس طرح اقتدار میں بدلتا ہے۔ اصغری نے جب ماما عظمت کی چوری پکڑی، وہ دشمن ہوئی۔ ہر وقت اسی فکر میں رہنے لگی کہ بہو اور ساس میں، میاں

اصغری کو محمودہ کے ذریعے یہ سب باتیں معلوم ہوئیں، غصہ تو بہت آیا لیکن ''ایسی احمق نہ تھی، جلد بگڑ بیٹھتی۔'' اصغری کا اس موقعے پر طرزِ عمل ایک گھاگ عورت کا ہے۔ وہ مناسب موقعے کی تلاش میں ہے۔ اور بیوی میں فساد ہو جائے۔ اس کے عزائم اس کی دل کی باتوں سے نمایاں کیے گئے ہیں: ''انشاء اللہ تجھ کو وہاں ماروں گی کہ جہاں پانی نہ ملے اور ایسا تجھ کو اجاڑوں گی کہ محلے میں آنا نصیب نہ ہو۔'' (۸۱) یہ منصوبے ایسے ہیں جن سے اصغری کا کوئی اچھا تاثر پڑھنے والے پر نہیں بیٹھتا۔ اس کی عقل مندی، معاملہ فہمی اپنی جگہ تاہم یہ بدلہ لینے کا یہ عزم اور وہ بھی اس درجے کا واقعی 'بدتمیزی' قرار دیا جاسکتا ہے۔

اصغری اپنے شوہر اور نند دونوں کو 'سلیقے' سے سمجھا کر شب برات کے موقعے پر پٹاخے چھوڑنے سے باز رکھتی ہے۔ کامل کے 'بچپنے' کو اصغری بلوغت تک لا رہی ہے۔ اس نے 'حکمت' یہ اپنائی کہ اپنی نند محمودہ کو ایسے وقت میں سمجھایا کہ کامل بھی پاس بیٹھا تھا۔ وہ ہاتھ پیر جل جانے کے خطرے سے آگاہ، روپوں کی بربادی سے خبردار اور اپنی ساس کی فکرمندی کہ شب برات کے خرچ کے لیے روپیہ کہاں سے آئے، دونوں کے گوش گزار کرتی ہے۔ اتنے 'معقول' دلائل سن کر خود بخود کامل کے دل سے یہ شوق اتر گیا۔ اس نے ماں کو جا کر منع کر دیا کہ پٹاخوں کے خرچ کے لیے پریشان نہ ہو، اسے نہیں چھوڑنے۔

اصغری کا باپ اسے چند دن کے لیے میکے میں روکنا چاہتا ہے تو وہ اپنے سسر کے آنے کا ذکر کرتی ہے: ''ابا جان کے آنے سے پہلے گھر میں موجود رہنا مصلحت معلوم ہوتا ہے''۔ (۸۲) اسی جملے کو بنیاد بنا کر فتح ملک نے کہا تھا کہ اصغری کے تعلقات مہر و محبت یا ایثار پر مبنی نہیں، 'مصلحت' پر مبنی ہیں۔ (۸۳) ہماری رائے میں یہاں سوال تعلق کا نہیں، حفظ مراتب کا ہے۔ سسر شادی کے بعد پہلی بار گھر آ رہا ہے، اس لمحے بہو کا موجود نہ ہونا 'بدتمیزی' شمار ہوگا۔ اسی لیے اصغری سسرال جانے کی خواہش مند ہے۔

اصغری نے اپنی ساس کو سمجھایا اور ماما رکھنے میں اسی کی مرضی چلی۔ ماما عظمت کو نکلوانے کے بعد جب نئی ماما کو رکھنے کا مرحلہ آیا تو ساس نے جو دو چار نام گنوائے سب میں کوئی نہ کوئی نقص اصغری نے نکالی، آخر کار اسی کی تجویز کردہ عورت پر فیصلہ ہوا۔ ماما عظمت کے قصے سے اصغری کی عقل مندی کا اعتبار گھر والوں پر جم گیا تھا۔ اس لیے اب ہر معاملے میں اسی کی رائے کو مقدم جانا جاتا ہے۔ ماہوار خرچ کا مُنتا بھی وہی نبیڑتی ہے۔ ساس سسر جو اس بات پر لڑ جھگڑ رہے تھے، اس معاملے کو اصغری نے ہی سلیقے سے حل کیا، اس کی دلیلیں سن کر ''ساس چپ ہو رہیں۔'' (۸۴)

اصغری ہی میاں کو پڑھنے کی طرف راغب کرتی ہے۔ وہی اسے نوکری کے ڈھب پر لاتی ہے۔ وہ سمجھاتی ہے ''جو نوکری پیشہ لوگ ہیں، ان سے ملاقات پیدا کرو، ان سے محبت بڑھاؤ، ان کے ذریعے تم کو نوکری کی خبر لگتی رہے گی اور

ان ہی کے ذریعے سے تم کسی حاکم تک بھی پہنچ جاؤ گے۔''(۸۵) اس نصیحت پر عمل پیرا ہونے سے اسے کچہری میں روزنامچہ نویس کی نوکری مل جاتی ہے۔ جسے معمولی سمجھ کر کامل بیزار ہونے لگتا ہے تو اصغری اسے 'سمجھا' لیتی ہے۔ اسی دوران کامل کے حال پر خصوصی توجہ رکھنے والے حاکم جیمس صاحب کی بدلی سیالکوٹ ہوگئی۔ کامل مغموم گھر لوٹا تو اصغری نے سمجھایا کہ اس کے رخصت ہونے سے پہلے اسے مل لو۔ ملاقات کے وہ دو فائدے بتاتی ہے: ایک کوئی پروانہ لکھ دے گا، دوسرا مربی سے آنکھیں چرانا بے مروتی ہے۔ اس صلاح کو مان کر کامل، جیمس سے ملا تو اس نے سیالکوٹ میں نوکری کی پیش کش کی۔ اصغری کی جس نصیحت پر کامل نے عمل کیا، اس کا 'بھلا' ہی ہوا، کہ وہ نصیحت ہی بھلے کی کرتی تھی۔

''اصغری کے جوتے'' سے سیالکوٹ کیا آنا ہوا، کامل کی دنیا ہی بدل گئی۔ دلی میں دس پر عوضیاں بھرتا پھرتا تھا، اب پچاس روپے کا نائب سرشتہ دار ہوگیا۔ نذیر احمد نے اصغری کے مشوروں اور اس کی تجاویز سے کامل کی اکملیت کو پروان چڑھایا۔

سیالکوٹ میں سرشتہ دار بنا تو کامل نے پاؤں پھیلانے شروع کیے۔ اصغری سمجھ دار تو پرلے درجے کی ہے، محض خطوں کی کمی سے بھانپ گئی، ساس کو بتا کر، نہ کہ پوچھ کر، سیالکوٹ پہنچی، نصیحت کی مصری سے کان اینٹھے اور ڈیڑھ برس میں سب انتظام درست کیا۔ لیکن دھڑکا تھا کہ پھر سے حضرت پیٹ سے پاؤں نہ نکالیں۔ پیش بندی کے طور پر اپنے خالہ زاد محمد صالح، اسمِ بامسمّیٰ کو یہ کہہ کر کامل کے پاس چھوڑ گئی کہ تمہارے ساتھ کچہری کا کام بھی کرے گا اور اس کی نوکری بھی ہو جائے گی۔ ''اب اصغری کو اطمینان ہوا۔''(۸۶)

اگر کامل کے معمولات اور کامیابی پر نظر کریں تو اس میں تمام تر ہاتھ اصغری کا ہے۔ ایک عورت ہو کر وہ مردوں کے کان کاٹ رہی ہے۔ یہاں یہ امکان ہے کہ اسے ایک 'مثالی کردار' کہہ کر رد کر دیا جائے۔ اگر دلیل یہی ہے تو فکشن کے کس کردار پر انگلی رکھی جاسکتی ہے کہ یہ 'حقیقی' کردار ہے۔ کردار تو تخیل سے ہی بنتا ہے، ہاں اس میں مبالغے کی ملاوٹ سے اس کا داخلی نظم بگڑ جاتا ہے۔ اگر یہ کردار مثالی بھی ہے تو ایک مرد نذیر احمد کی کوشش کیا ایسی عورتیں سماج میں تعمیر کرنے کی ہے؟ اگر یہ کسی خاتون کا لکھا ہوتا تو کہہ سکتے تھے کہ مردوں کو کمتر ثابت کرنے کے لیے لکھا گیا ہے، اس کو کیا کیجیے کہ خود نذیر احمد الحقوق الفرائض میں مرد کی برتر حیثیت کو مذہبی دلائل سے ثابت کر چکے ہیں اور اس ناول میں بھی دور اندیش خاں کی زبانی مردوں کا شیر ہونا اور طاقت میں عورتوں سے بڑھا ہونا بیان کر چکے ہیں۔ تو پھر اس کردار کی کیا تعبیر کی جاسکتی ہے۔ ایک تعبیر تخالف آمیزی (Ambivalence) کے تصور سے کی جاسکتی ہے جو ناولانہ بیانیے کا خاصہ ہے۔ دوسری بات عموماً مقبول اور اصلاحی بیانیے اپنے اندر ہی ایسے اجزا کے حامل ہوتے ہیں جو ان کے دعاوی کی تردید، مخالفت یا تضاد کو سامنے لاتے ہیں۔ تیسری تعبیر یوں کی جاسکتی ہے کہ یہ ناول عورتوں کی جہالت اور

توہمات جن کے سبب وہ اکثر 'مبتلائے رنج و مصیبت رہا کرتی ہیں، اسے دور کرنے کے لیے لکھا گیا ہے۔ تعلیم، تربیت اور سلیقے نے اصغری کے اختیار کو ہی ترقی نہیں دی، اس کا اقتدار بھی اسی سے قائم ہوا ہے۔ طاقت ور مرد کے بالمقابل یہاں عقل و دانش ہے جو اسے اپنا مطیع بنائے ہوئے ہے۔ ملکہ وکٹوریا کی مثال بیانیے میں ایسے ہی نہیں آئی۔ عورتوں کی عقل مندی کو اسی کی مثال نے بطور مثالیہ قائم کیا ہے۔ یہاں عقل بمقابلہ طاقت والی بات تو نہیں کہ کامل بھی اصغری کے سامنے چوں چراں نہیں کرتا نہ اپنی مردانہ 'وجاہت' دکھانے کے موقعے ڈھونڈتا پھرتا ہے۔ یہاں عقل کی مدد سے ناقص العقل نے سارے گھر کو اپنے بس میں کرلیا ہے۔

عقل کی مدد سے اصغری اپنے معاشی حالات کو بہتر بناتی ہے۔ یوں سماجی تحرک کا ایک امکان پیدا ہوتا ہے۔ وہی گھر جو شادی سے پہلے قرضوں میں گھرا تھا، اب اسی آمدن میں سلیقہ شعاری کے سبب آموختہ بچنا شروع ہو گیا ہے۔ اسی پر بس نہیں، اپنے میاں کی ملازمت اور اس میں ترقی کی وجہ بننے سے اصغری کی بدولت، گھرانہ معاشی ترقی بھی کر گیا ہے۔ اس پر مستزاد گھر میں کھولے سکول کی مدد سے اصغری برادری کے ایک امیر گھرانے حکیم صاحب کے ہاں اپنی نند محمودہ کا رشتہ کروانے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔ اس رشتے کے لیے اس نے طویل منصوبہ بندی کی۔ پڑھانے کی کوئی فیس یا تحفہ نہ لینا بلکہ خود اپنی طرف سے خرچ کرنا، تحائف دینا اور تربیت کا کوئی عوض قبول نہ کرنا اس منصوبہ بندی کے کچھ حربے ہیں۔ جب پہلی بار محمد کامل کو نوکری کے لیے آمادہ کرتی ہے، اسی لمحے وہ اپنے اس عزم کا دبے لفظوں میں اظہار کرتی ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ قصے میں پلاٹ کے عنصر کا ایک حد تک تصور نذیر احمد کے ہاں ملتا ہے۔ اصغری محمد کامل سے کہتی ہے: ''خدا راس لائے تو ارادہ یہ ہے کہ بہت اونچی جگہ اس [محمودہ] کا بیاہ ہو اور میں تدبیر کر رہی ہوں۔''(۲۰) حسن آرا کا گھرانہ جب 'استانی' کا پوری طرح قائل ہو جاتا ہے، تبھی وہ حسن آرا کے بھائی کے لیے محمودہ کی بات چلاتی ہے۔ شاہ زمانی بیگم اپنی بیٹی کا ناتا حسن آرا کے بھائی سے کرنے کی خواہش مند ہیں۔ وہ اصغری سے محمودہ اور ارجمند خان کے رشتے کے بے جوڑ ہونے کی بات کرتی ہیں۔ اصغری محمودہ کے ہنر کو بطور دلیل لاتی ہے۔ وہ سمجھاتی ہے کہ ''ہنر اور دولت کا ساتھ ہے۔'' اس کی نظر میں یہ حقیقت بھی ہے کہ ارجمند ''اللہ آمین کا ایک لڑکا جو کچھ مال و متاع ہے، سب اسی کا ہے۔ پس اتنے بڑے کارخانے کے سنبھالنے کو بھی عقل اور سلیقہ چاہیے۔'' اصغری اپنی شاگرد اور ارجمند کی بہن حسن آرا کو اپنے ساتھ ملائے ہوئے ہے۔ وہ اسے اس حد تک قائل کر لیتی ہے کہ وہ خود اس رشتے کی وکیل بنے۔ یہاں نذیر احمد نے لکھا: ''غرض اصغری نے یہ سب پٹی پڑھا کر حسن آرا کو رخصت کیا۔''(۲۱) انھی تدبیروں کا نتیجہ ہوا کہ اپنی معاشی حیثیت سے چار گنا بہتر گھرانے میں اصغری نے نند کا بیاہ کر دیا۔ اس شادی کو ممکن بنایا، ہنر، خوبصورتی اور 'برادری' کی یکسانی نے۔ ہر بار جب رشتے کی بات نکلی تو اطمینان کو یہ بات موجود

تھی کہ دونوں گھرانوں کا تعلق ایک ہی برادری سے ہے۔ پس، ہنر اور خوبصورتی بھی تبھی کام آئے، جب ذات کی
یکجائی موجود تھی۔ اس طرح اصغری نے سماجی بہتری کو حاصل کیا، شہر کے سب سے امیر اور معزز گھر میں ناتا کر لیا۔
اس نے گھر سنبھالا، میاں کی تعلیم، ملازمت، ترقی اور بہتر کردار کی ضامن بنی، اپنی نند کا رشتہ اپنے سے کئی درجے بہتر
لوگوں میں کر کے، سماجی تعزز بھی حاصل کر لیا۔ یہ سب کام اصغری نے کیے ہیں۔ اس کی منصوبہ بندی، ذہانت،
حکمت عملی یا 'مصلحت' نے اتنے کام بنا دیے کہ خود اس کا اختیار، اقتدار میں تبدیل ہو گیا۔ جو بات اس کے باپ نے
شادی کے وقت خط کے ذریعے سمجھائی تھی کہ میاں کو بس میں کرنے کے لیے 'اطاعت' اور 'خوشامد' سے کام لینا چاہیے،
ناول میں خوش تدبیری اور عقلمندی سے اصغری نے یہ کام کیا ہے۔ اس کے نتیجے میں گھر تو کیا، محلہ اور اس سے بھی بڑھ
کر شہر اس کا نام لیوا ہے۔ یہ کردار 'ناقص العقلی' کے بیانیے کے بالمقابل عورت کی عقل و دانش کا ایک بالکل دوسرا
روپ سامنے لاتا ہے۔ یہاں محض گھر داری نہیں، باہر کے کام جیسے میاں کو ملازمت دلانے اور مکتب چلانے میں بھی
اصغری کو کامیابی ملتی ہے۔

اختیار اور اقتدار کے معاشی کنٹرول سے تعلق کی مثال توبۃ النصوح (۱۸۷۴ء) میں ملتی ہے۔ نصوح کا
متشددانہ طرزِ عمل، کتابوں کو جلانا، (۸۹) اور بیٹے کو بسترِ مرگ پر دیکھ کر نم آنکھوں کے ساتھ یہ کہنا کہ ''اپنے ہاتھوں اس
نوبت کو پہنچا''، ایک ایسے کاٹھ کے پتلے کا طرزِ عمل لگتا ہے جسے اصلاح کے دھاگوں سے ہلایا جاتا ہے۔ ان پہلوؤں
پر لکھا جا چکا۔ ہم یہاں توبۃ النصوح کا جائزہ ثقافت میں اختیار، اقتدار اور معیشت کے باہمی تعلق کی روشنی میں لیں
گے۔ ہمارا مفروضہ یہ ہے کہ اختیار اور اقتدار دونوں ایک حد تک معیشت سے منسلک ہیں۔ معاشی آزادی اور وسائل پر
کنٹرول، علامتی کائنات اور عمل کی دنیا دونوں میں اختیار کو بڑھاتا اور اقتدار کو پھیلاتا ہے۔

نصوح بیٹے کی بیماری کے زیرِ اثر خواب دیکھتا ہے اور خود کو اس عدالت میں پاتا ہے، جہاں سب کے گناہوں پر
گرفت ہو رہی ہے اور نیکیوں پر جزا مل رہی ہے۔ اس کے باپ کی نیکی کا ایک شہر معترف تھا تاہم نصوح اسے بھی سزا
میں جتلا دیکھتا ہے۔ اس خواب کا گہرا اثر نصوح پر ہوتا ہے اور وہ سب گھر والوں کی اصلاح کا منصوبہ گانٹھتا ہے۔ اس
کام کے لیے وہ اپنی بیوی کو ساتھ ملاتا ہے جو جلد ہی اس کی قائل ہو جاتی ہے۔ اسے ساتھ ملانے کی وجہ نصوح بیان کر
دیتا ہے: ''ہو میری بیوی مگر معاملات خانہ داری میں میرے کل فیصلوں کی اپیل تمھارے یہاں ہوتی ہے۔'' وہ واقف
ہے کہ گھر داری کے معاملوں میں بیوی کو ساتھ ملائے بنا چارہ نہیں۔

ناول میں نصوح کی دین داری اور پادریوں کے وعظ پہلو بہ پہلو پروان چڑھ رہے ہیں۔ یہ کوئی اچنبھے کی بات
نہیں۔ علیم پادری کا وعظ سن کر، اس کا علم و بردباری دیکھ کر اور اس کی دی ہوئی کتاب پڑھ کر دین و مذہب سے متعلق

خیالات تشکیل دیتا ہے جس کے بعد اسے مکتب اور بہار دانش جیسی کتب سے نفرت ہو جاتی ہے۔ کلیم کی زندگی میں پادری کی کتاب کا پڑھا ہوا ایک جملہ کہ گناہ پنسل سے لکھی تحریر ہے اور توبہ ربڑ، اسے غلطیوں کا احساس دلاتا ہے، نصوح کا علیم سے یہ کہنا "میں نہیں سمجھتا کہ ہمارے مذہب کی عمدہ کتابیں تمہارے دل پر پادری صاحب کی کتاب سے بہتر اثر کرتیں۔" (۹۱) سب کہے دیتے ہیں کہ یہ 'معنیِ واحد' پر اصرار کرنے والی دین داری اور فارسی اردو کے ادبی سرمائے کو فحش کہنے والی سمجھ بوجھ کہاں سے آئی ہے۔ (۹۲)

یہ نصوح کا معیار نہیں جو بہارِ دانش اور گلستانِ سعدی جیسی اخلاقی کتب کو فحش بتانے سے گریز نہیں کرتا، یہ سوچنے کے اسی انداز سے پیدا ہوا ہے جو مشرقی کتابوں کے ذخیرے کو یورپ کی اسکولی لائبریری کے ایک شیلف سے زیادہ وقعت دینے پر آمادہ نہیں؛ جو استعمار کاروں اور استعمار زدوں میں 'افتراق' (Difference) کو مرکزی حیثیت دیتا ہے۔ جس کی رو سے استعمار زدہ وحشی ہوتے ہیں جنھیں استعمار کاروں کا تہذیبی مشن انسان بنانا ہے۔

نصوح کے کردار میں آخرت کا ہوکا دکھایا گیا ہے، اس کی فکر میں بستے گھر کو اجاڑ دینا کیا معنی۔ وہ محض کتابیں نہیں جلاتا، نعیمہ کے طرزِ عمل پر تلوار کھینچ مارنے کی بات کرتا ہے، اپنی بیٹی کو بدعقیدگی کے سبب گھر سے نکالنے پر بضد ہے، وہ دین اور فہم دین میں فرق نہیں کرتا۔ اپنی سمجھ بوجھ کو شریعت سمجھتا ہے اور اس کے قیام کے لیے اسے کسی بات سے گریز نہیں۔ اس فہمِ دین سے دوری، اولاد ہوئی پوری، نصوح تو کجا، اس کی بیوی، بچوں کی ماں بھی اس فہم کو اولاد پر ترجیح دیتی ہے۔

نصوح کا سارا طرزِ عمل ردِ ثقافت (Anti-Culture) ہے۔ اس کے ہاں فہمِ دین شخصیت کی تعمیر کے لیے سامنے نہیں آتا، حاکم کا حکمِ ناطق بن کر آتا ہے۔ یہ نفوذ کی بجائے نفاذ پر یقین رکھنے والا فہم ہے۔ اس نفاذ کے راستے میں جو بھی آئے، اسے جینے کا حق نہیں۔ نصوح کو بس ایک ہی جواب چاہیے "میری شرطوں کو منظور کرو۔" (۹۳) ناول کے عمل میں یہ ظاہر کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ کلیم اپنی انا اور مفسد طبیعت کے باعث جسے صراطِ مستقیم پر چلنے میں عار ہے، گھر چھوڑ گیا۔ گھر والے اس فکر میں نہ تھے اور نہ یہ ان کی منشا تھی۔ مگر ہماری نظر میں یہ نصوح ہے جو کلیم کو گھر چھوڑنے پر مجبور کرتا ہے۔ 'عشرت منزل' اور 'خلوت کدے' کا جو حال نصوح کرتا ہے اور خط میں جس طرح وہ اپنی بات منوانے پر بضد نظر آتا ہے جس کا ایک جملہ اوپر ابھی درج کیا گیا ہے، اس کے بعد یہ سمجھنا کہ یہ محض کلیم کی راندہ درگاہ طبیعت ہے جو اسے در در کی ٹھوکریں کھانے کے لیے گھر چھڑواتی ہے، معاملات کو سطحی انداز میں لینا ہے۔

کلیم کا اختیار اور گھر کے باقی افراد کی طرح نصوح کے سامنے سرِ تسلیم کر لینے کی بجائے اپنی آزادی کو کام میں لانا، اس وجہ سے ممکن ہوا کہ وہ معاشی طور پر خود کو نصوح کا کامل دست نگر نہیں جانتا۔ وہ اپنی ذات کو نصوح "کی

حکومت سے مستثنیٰ‘‘ اور اس کے ’’اختیارات سے آزاد سمجھتا ہے۔‘‘ اپنی ماں سے گفتگو کے دوران جب اسے معلوم ہوتا ہے کہ نصوح اپنی اصلاح پسندی میں اس حد تک آگے نکل آیا ہے کہ ’’تمیں برس کا گھر خاک میں ملانے کو تیار‘‘ ہے تو وہ ماں سے مخاطب ہوتا ہے: ’’شاید اس ڈر کے مارے تم سب کے سب انھی کی سی کہنے لگے۔‘‘ کلیم کے نزدیک محض طمع ہے یا اپنی کسی چیز کے چھن جانے کے خوف سے وہ کوئی راستہ اختیار نہیں کر سکتا۔ اپنے باپ کے طرزِ عمل پر اس کا تبصرہ ہے ’’گھر کی طمع سے جو نماز پڑھتے ہیں، کچھ انھی کو کہتا ہوں۔ اپنے کھانے کپڑے پر گھمنڈ کرتے ہوں گے۔ میں ان جیسے دس کو کھانا کپڑا دے سکتا ہوں۔‘‘ (۹۴) معاشی انحصار سے بچنے اور اپنی آزادی کو عملی صورت دینے کے لیے وہ گھر چھوڑ کر خود نوکری کی تلاش میں نکلتا ہے۔ کلیم کے یہ تبصرے، اس کا طرزِ عمل اور گھر کے دیگر ایسے افراد جو نصوح کی دست گیری کے محتاج ہیں، ان کے رویے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ فرد کی آزادی، اختیار اور اقتدار کسی حد تک معیشت پر کنٹرول سے منسلک ہوتے ہیں۔ کلیم کے پاس یہ معاشی آزادی کا امکان نہ ہوتا تو اس کا طرزِ عمل، علیم، سلیم اور فہمیدہ جیسا ہوتا۔

اب ہمارا موضوع سماج میں موجود درجہ بندی اور ذات پات کے نظام کی تفہیم ہے۔ ہم دیکھیں گے کہ اردو ناول ثقافت کے اس پہلو کو سمجھنے میں ہمارا کیا مدد کر سکتا ہے۔ سب سے پہلے پریم چند کے ناول میدانِ عمل سے اس ضمن میں چند مثالیں۔ اس ناول کا ہیرو امر کانت برادری کی اونچ نیچ پہ مبنی سماجی فکر سے متفق نہیں۔ اس کی نظر میں ’’جو سچا ہو، وہ چمار بھی ہو تو عزت کے لائق ہے۔ جو دغا باز، جھوٹا اور مکار ہو، وہ برہمن بھی ہو تو عزت کے لائق نہیں۔‘‘ اس بیان سے راجیند رشیدا کی یہ رائے درست لگتی ہے کہ پریم چند کے ناول ایثار و عمل کی ترغیب ہونے کے ساتھ ساتھ مثالی ہیرو پیش کرتے ہیں۔ (۹۵)

امر کانت گھر چھوڑ کر مختلف دیہاتوں میں پھر رہا ہے، جہاں دیہاتی زندگی کی سادگی، آزاد منشی اور نیک دلی سے وہ متاثر ہو رہا ہے۔ اپنے اسی سفر میں پہاڑوں کے دامن اور گنگا کی گود میں بسے ایک بمشکل بیس جھونپڑوں پر مشتمل گاؤں میں ایک بڑھیا سے اس نے سوال کیا کہ ایک پردیسی کو یہاں رات گزارنے کا موقع مل سکتا ہے، بڑھیا بولی ’’یہاں تو رہداس رہتے ہیں بھیا۔‘‘ امر کانت جواب دیتا ہے کہ وہ ’’ذات وات کو نہیں مانتا‘‘۔ وہ اپنے پاؤں پر کھڑا ہونے اور اپنی بکھری شخصیت کو شیرازہ بند کرنے کے لیے سفر پر نکلا ہے۔ ایسے عالم میں پریم چند اس کے منہ سے یہ جملہ کہلواتے ہیں جس کی تصدیق اس کے اعمال سے بھی ہوتی ہے۔

اس ناول کا ایک کردار مُنی ہے جس کی عصمت کچھ گورے برباد کر دیتے ہیں، وہ خودکشی کی کوشش کرتی ہے، دریا میں کود جاتی ہے، ایک رہداس نوجوان اسے بچا لیتا ہے۔ اس کی جان بچانے کے لیے وہ ایک اوجھا کو بلانے جاتا ہے،

رات کے وقت گنگا چڑھی ہوئی تھی، تیر کر پار کرنا چاہتا ہے اور ڈوب جاتا ہے۔ اس پر منی تبصرہ کرتی ہے: ''ان نیچوں میں بھی ایسے دیوتا ہوتے ہیں، اس کا مجھے یہیں آ کر پتا چلا۔'' (۹۱) پریم چند نے منی کے تجربے سے اس کے دل میں ایک بات ڈالی ہے۔ اگر منی حادثے اور تجربے سے نہ گزری ہوتی تو شاید اس نتیجے تک نہ پہنچ پاتی۔ یہاں کردار کا ذاتی تجربہ اسے تصور اور حقیقت میں پائے جانے والے فرق کو سمجھنے میں مدد دیتا ہے۔ منی ذات برادری کی اونچ نیچ پر یقین رکھنے والے ماحول میں پلی بڑھی ہے۔ جب تیمارداری کے دوران ایک بار میرا اسے چھیڑنے کی کوشش کرتا ہے تو وہ سخت برہم ہو جاتی ہے، اسے جھڑکتے ہوئے یاد دلاتی ہے کہ وہ ٹھکرائن ہے اور میرا نیچ۔ یعنی اس کے تصورات میں ذات کا فرق جوہر کے طور پر موجود ہے۔ تاہم جب اس کو ایک اچھا تجربہ ہوتا ہے تو وہ اپنی رائے تبدیل کرنے پر مجبور ہو جاتی ہے۔ یہاں مظہر اور حقیقت کے فرق کو ابھارا گیا ہے۔ ظاہر میں میرا ایک نیچ ذات سے تعلق رکھتا تھا، تاہم اس کے عمل نے اس کے بارے تصور کو غلط ثابت کر دیا ہے۔

اس گاؤں کے سماجی ڈھانچے سے سری نواس کے 'غالب ذات' کے تصور کی تصدیق ہوتی ہے۔ (۹۰) گاؤں کی آبادی ایک ہی ذات کے افراد پر مشتمل ہے۔ انھی میں کا ایک چودھری ہے اور آپسی معاملات بھی وہ خود مختار ادارے پنچایت کے ذریعے حل کر لیتے ہیں جو انھی پر مشتمل ہے۔ ان کے طرزِ عمل میں نہیں لیکن تصور میں اپنے نیچ ہونے کا احساس موجود ہے۔ اس احساس کے باوجود پریم چند نے اسی چودھری گوڈر کے منھ سے معاشی ناانصافی پر تنقید کروائی ہے۔ یہ بات جواز کی حامل ہے کہ زندگی جس کے لیے مشکل ہے، وہی اس میں پائے جانے والے فرق اور استحصال پر بات کرتا ہے۔ جب گوڈر، امر کانت کو غریبوں کا ہم درد اور استحصال کرنے والوں کا مخالف پاتا ہے تو اس کے سامنے بھگوان سے شکایت آمیز لہجے میں، سوال کرتا ہے کہ ''اس نے چھوٹے بڑے کا فرق کیوں لگا دیا۔ اس کا بھید سمجھ میں نہیں آتا۔ ان کے تو سب ہی لڑکے ہیں تو سب کو ایک آنکھ کیوں نہیں دیکھتا۔'' اسی بات پر اس کا بیٹا پیاگ تناسخ کے تصور سے وضاحت کرتا ہے ''پچھلے جنم کا پھل ہے۔ جس نے جیسے کرم کیے ویسے پھل پا رہا ہے۔'' تاہم گوڈر معاشی عدم مساوات کو اس معنوی دلیل کی بنیاد پر تسلیم کرنے سے انکار کر دیتا ہے۔ وہ اپنے تصورات میں بہت واضح ہے:

> ''یہ سب من کو سمجھانے کی باتیں ہیں بیٹا جس میں غریبوں کے آنسو پچھ جائیں۔ لوگ سمجھتے رہیں کہ بھگوان نے ہم کو غریب بنا دیا تو آدمی کیا کرے۔ مگر یہ کوئی انصاف نہیں ہے کہ ہمارے بال بچے تک کام میں لگے رہیں اور پیٹ بھر کر کھانا نہ ملے اور ایک ایک اپسر کو دس دس ہجار طلب ملے۔ دس توڑے روپے ہوئے گدھے سے بھی نہ اٹھیں۔'' (۹۲)

پریم چند نے یہ خیالات ایک ساٹھ برس کے بڈھے کی زبان سے ادا کرائے ہیں۔ گوڈر سے یہ ناول میں یہ ہمارا پہلا سابقہ پڑتا ہے، تاہم اس کی عمر، تجربہ، سماجی حقیقت سب مل کر ان خیالات کا امکان پیدا کرتے ہیں۔ یہ معنوی دنیا

کے اس عمل پر چوٹ ہے جو موجود صورتحال کو ناگزیر بنا کر پیش کرتی ہے۔ ایک 'نیچ' سمجھی جانے والی ذات کے ایک فرد کی حیثیت سے گودڑ جو زندگی گزار چکا ہے اور اس میں بھی معاشی طور پر انتہائی کس مپرسی کی حالت کا سامنا، ان خیالات کو وہ تقویت دیتا ہے جس سے ان کی سچائی قائم ہوتی ہے۔ اسے ایک طور پر مزاحمت کی ابتدا کہا جا سکتا ہے۔ عمل، خیال سے جنم لیتا ہے۔ یہ خیالات ایک تبدیلی پر آمادہ کرنے والے ہیں لیکن جب گودڑ کے بیٹے کے جواب پر نظر کرتے ہیں تو لگتا ہے کہ یہ جاودانی چکر ہے۔ عمر کے آخری حصے میں گودڑ جس نتیجے پر پہنچا ہے، پیاگ ابھی اس کا قائل نہیں ہوا۔ شاید عمر کے آخری حصے میں وہ بھی انھی خیالات کا حامی ہو جائے مگر تب تک اس کے بعد کی نسل انھی خیالات کا اظہار کرے گی جن کا پیاگ اس وقت گودڑ کے مقابلے میں کر رہا ہے۔

ایک بات جو پریم چند کی انسان دوستی کے باوجود کھٹکتی ہے وہ یہ کہ اس عملی میدان میں صرف برہمن اور کھتری ہی رہنمائی کرتے نظر آتے ہیں۔ گودڑ کا خیال، خیال ہی رہتا ہے۔ چماروں کے اندر تبدیلی کی خواہش تو ہے، تاہم وہ بے بس نظر آتے ہیں، انھیں جوش دلانے والے اعلیٰ ذاتوں کے لوگ ہیں۔ مرکزی کردار انھی اعلیٰ ذاتوں کے لوگ ہیں۔ وہی چماروں کی ردی حالت بہتر بنانے کی کوشش کرتے ہیں، ان کی تقدیر بدلنے والا خود ان میں سے کوئی ایک بھی نہیں۔ اونچی ذات والے اُن کی دنیا سے ظلم و زیادتی ختم کرنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ سکھدا کی وجہ سے بھاگتے چمار قدم جما لیتے ہیں؛ امر کی وجہ سے وہ مردار کھانا چھوڑ دیتے ہیں اور تعلیم حاصل کرنے کی طرف مائل ہو جاتے ہیں؛ شانتی کمار نے انھیں اپنی حالت تبدیل کرنے کا احساس دلایا۔ یہاں کمال یہ ہے کہ کسی معمولی آدمی کے مرنے سے کوئی ہل چل نہ ہوئی، بس کچھ درد و غم کی فضا، کچھ سوگ کا دور دورہ ہوا، مگر اعلیٰ ذات سے تعلق رکھنے والی نینا کی موت نے برسوں کے بگڑے کام بنا دیے۔ پورے ناول میں جو کشاکش جاری تھی، اُس کا خاتمہ اس موت کے بعد مثبت ہوا۔ مزدوروں کی نئی بننے والی بستی میں اس کا بت نصب کیا جائے گا۔ جو سیکڑوں کی تعداد میں مرے، وہ بنیاد کا گارا ثابت ہوئے اور نینا محل کا کنگرہ۔ عجب رومانس ہے کہ نیچی ذات والوں کی حالت اونچی ذات والوں کے رحم و کرم پر ہے اور انھی کی کاوشوں سے منقلب ہوگی۔ یہ ایک حد تک کم تر ذات والوں کو 'میدانِ عمل' سے باہر رکھنا ہے۔ اس کی ایک تعبیر بالکل دوسری نہج پر بھی ممکن ہے۔ پریم چند ان مثالوں کے ذریعے اونچی ذات والوں کو آمادہ کر رہے ہیں کہ انھیں بڑھ کر اس استحصالی نظام کو ختم کرنا ہے جس نے سماج کو تفریق کا ایسا عفریت بنا دیا ہے کہ اکثریت کی زندگی میں سے خوشیوں کو نگلے جاتا ہے۔ اگر فعلیت کے اعتبار سے دیکھیں تو عام لوگ عمل کے میدان میں مقلدِ محض ہیں۔

امرکانت نے اپنے مطالعے سے جن تصورات کو تعبیر کیا تھا اور تفریق مٹانے کی وہ باتیں جو سکھدا سے وہ کیا کرتا تھا، ان کا احساس سکھدا کو 'غریبوں کی خستہ حالی کا مشاہدہ' کرنے سے ہوتا ہے۔ اس مشاہدے کے بعد وہ تن پروری

اور آسائش پسندی جس کے سبب وہ امر کانت سے لڑتی تھی اور اس کے قریب نہ آتی تھی، اب اسے بے جا لگنے لگی ہے۔ نوکروں سے کام لیتے اب اسے حیا آتی ہے، اپنا کام خود کرتی ہے۔ پُر آسائش زندگی گزارنے والوں میں یہ تبدیلی ایسی 'قومیت' کی تعمیر کا رومان ہے جس میں سب برابر ہوں۔

اگر نمائندگی کے اعتبار سے دیکھا جائے تو غریبوں کی حمایت کے باوصف اس ناول کے تمام اہم کردار اعلی ذاتوں اور معاشی طور پر خوشحال طبقے سے تعلق رکھتے ہیں جو مطالعے، مشاہدے یا تجربے کی بنا پر کسی نہ کسی طرح تبدیلی سے گزرتے ہیں اور زندگی کو دوسروں کے لیے گزارنے کا راستہ اپنا لیتے ہیں۔

ذات کے اس نظام کو سمجھنے کے لیے ہم نسل کاری (Racism) کا جائزہ لیتے ہیں۔ نسل کاری ایسے سماجی تعلقات کو ظاہر کرتی ہے جنھیں انسان کی حیاتیاتی خصوصیات کی بنیاد پر معنوی دنیا میں تعمیر اس طرح کیا جاتا ہے تاکہ مختلف سماجی گروہوں کو متعین اور ان میں فرق کو واضح کیا جا سکے۔(۹۹)

نسل کاری عموماً اپنے متقابل (Other) کی حیثیت کا تعین کرنے کے لیے اور اس کے مقابلے میں اپنا مقام وضع کرنے کے لیے استعمال ہوتی ہے۔ اس کا انسان کے حیاتیاتی خواص سے کوئی تعلق نہیں۔ یہ معنوی دنیا سے علاقہ رکھتی ہے، جہاں مختلف جسمانی خصوصیات کو لوگوں کی شناخت طے کرنے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ یہ بات اہم ہے کہ اس کے پھیلاؤ میں معنوی دنیا پر اجارے کے حامل افراد کا خصوصی کردار ہے۔ معنوی دنیا پر دسترس ایسے تمام افراد کی حیثیت مستحکم کرنے کا سبب بن جاتی ہے جو اسے استعمال کرتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ تعلیم عامہ سے مختلف اساطیر ٹوٹتی ہیں۔ اشراف اجلاف کی تقسیم ہو یا برہمن شودر کی درجہ بندی، ان کے قیام پر نظر رکھیں تو دونوں میں علامتی دنیا (Symbolic World) پر اجارہ رکھنے والوں کی حیثیت برتر اور اس سے محروموں کی کہتر نظر آتی ہے۔ انیسویں صدی میں جب تعلیم عام ہونا شروع ہوئی اور سرکاری ملازمت کے لیے خاندانی شرافت، خانوادے کی علمی حیثیت اور برادری کی عالمانہ شہرت کی بجائے 'امتحان' کے طریقے کو اپنایا گیا تو اشراف کی طرف سے اس کی مخالفت دیکھنے میں آئی۔ تاہم اسی سے اجلاف کے لیے امکان پیدا ہوا کہ وہ معاشی دنیا میں اپنی پوزیشن بہتر بنا سکیں اور تعلیمی سرمائے کی مدد سے علامتی دنیا میں بھی رسائی حاصل کر سکیں۔ انیسویں صدی میں ان وضعی تبدیلیوں (Structural Changes) نے علامتی دنیا میں جو کھچڑی پکائی، اردو ناول اسی کا ایک مظہر ہے۔ یہاں کوئی اپنے گھی کی اہمیت جتاتا ہے، کوئی اپنی دال کا بھاؤ بتاتا ہے، کسی کو چاولوں کی فکر ہے اور کوئی لکڑیاں کاٹنے کی محنت کا صلہ مانگتا ہے۔

نسل کے تصور کو آئیڈیالوجیکل تشکیل قرار دیا گیا ہے۔(۱۰۰) یہ وراثت کی چند خیالی خصوصیات کو بنیاد بناتا ہے۔ یہ خصوصیات سماج میں غالب اور مغلوب کی حقیقی صورتِ حال کو طے بھی کرتی ہیں اور اس کا جواز بھی بنتی ہیں۔ اس کی

بنیاد چند امتیازات پر رکھی جاتی ہے جو عمومی مشاہدے کا حصہ ہوتے ہیں۔ رنگ کی بنیاد پر امتیاز ایک تجربی حقیقت ہے۔ تاہم اس سے کسی ایک نسل کی برتری یا کم تری ثابت نہیں ہوتی۔ مسئلہ طبعی امتیازات کو سماجی امتیازات کا جواز بنانا ہے۔ یہ وہی طریقہ کار ہے جو عورت اور مرد کے جسمانی امتیازات کی بنیاد پر مرد کی فوقی حیثیت کا اثبات کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ یہی امتیاز پر مبنی طریقہ کار مختلف نسلوں سے خصوصیات کا انساب کرتا ہے۔

اردو ثقافت میں نسل کی بنیاد پر امتیاز قائم کیا جاتا ہے۔ یہاں اشراف، اجلاف کی ایک بڑی تقسیم موجود ہے۔ اشراف کی تعمیر (Construction) کی ایک مثال ہمیں مرزا سعید کے ناول یاسمین میں ملتی ہے۔ اس ناول کا مرکزی کردار اختر ایک خاندانی رئیس ہے۔ اس کی خاندانی تاریخ بارے مرزا سعید نے لکھا کہ اس کا جد امجد فرخ سیر کے دور میں ہندوستان آیا۔ 'اشراف' کی پہلی شرط یوں پوری ہوئی کہ اس کا جدِ امجد ہندوستانی نہیں، ایک مہاجر تھا۔ سعید نے یہ نہیں بتایا کہ ہندوستان آنے کی وجہ کیا ہوئی؟ یہاں ایک سپاہی بھرتی ہوا، مغلیہ دربار اور بعد ازاں لکھنؤی نوابوں کے ہاں ترقی کرتا ہوا پنج ہزاری عہدے تک پہنچا۔ اس ترقی میں ان بادشاہوں کی عنایت سے جاگیر اور معقول آمدنی بھی حاصل ہوگئی۔ سعید نے ان عنایات کے علاوہ اس کی میانہ روی کو بھی جلد ہی ایک معقول جائیداد جمع کر لینے کا سبب بتایا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ اختر کے والد کی پیدائش تک یہ گھرانہ اشراف میں شمار ہونے لگا۔ اشراف تک کا یہ سفر غیر ہندوستانی شجرہ، سپہ گر پیشہ اور جاگیر دار ہونے سے مکمل ہوا۔ تاہم اس سفر میں کچھ ایسے پیچ بھی ہیں جنھیں سعید نے درج کرنا مناسب جانا۔ لکھنؤ کے نوابی دور میں اختر کے دادا کو ایک ہزیمت اٹھانا پڑی۔ نواب کی مقبول بیگم کی ایک ہم جولی تیلی کی بیٹی تھی جو کسی وقت اس سے جدا نہ ہوتی۔ اپنی بیگم کی پیاری ہونے کے سبب نواب اسے نہ کہیں بھجوا سکتا تھا، نہ صفحۂ ہستی سے مٹوا سکتا تھا۔ اس نے حل یہ سوچا کہ اختر کے دادا سے اس کا نکاح کر دیا جائے۔ اختر کا دادا نواب جعفر علی اس ادنیٰ عورت کا داخلہ محل میں کم کرنے کے لیے اس سے شادی کر لیتا ہے۔ اس عورت کے بطن سے جنم لینے والا غضنفر علی خاں جسے راوی ''عقلِ مجسم'' قرار دیتا ہے، وہ ''موجودہ طریقۂ تعلیم یعنی اسکول سسٹم'' پر اس لیے جزبز ہوتا ہے کہ اس میں ''بہت سے لڑکوں کے اکٹھا ہونے سے اس امر کا بھی اندیشہ رہتا تھا کہ شریف لڑکے ارزال کی عادات کرلیں یا کم از کم اپنے مرتبہ اور شان بھول جائیں۔''(۱۰۱) جو شخص خود اشراف ارزال کے اختلاط کا نتیجہ ہو، اسے تعلیم عامہ کے اداروں سے اسی لیے کد ہے کہ یہ دونوں طبقوں میں میل جول کا سبب ہیں۔ اس حقیقت کو خود بیان کرنے کے باوجود مرزا سعید، غضنفر علی خان کے بیٹے اختر کو خاندانی رئیس کہتے ہیں۔ یہ مثال اشراف کے تصور کی تشکیل کو واضح کر دیتی ہے۔ اس مثال سے 'نسل' کے 'اخلاص' پر دیے جانے والے زور کی قلعی بھی کھل جاتی ہے۔ شاید یہ دلیل دی جائے کہ نسل باپ سے چلتی ہے، اس لیے ماں کی نسل سے خاص فرق نہیں پڑتا۔ تو صاحب بطن اگر تعمیر میں خرابی کی صورت پیدا

کرنے سے قاصر ہے تو نطفے کی بساط پر کودنے کے کیا معنی۔

مرزا سعید کے دوسرے ناول خواب ہستی میں 'خاندانی رئیس' کے بارے بحث موجود ہے۔ ناول کا راوی اس بات پر متاسف ہے کہ لاہور میں خاندانی رئیسوں کی کمی ہے۔ یہاں نام نہاد رئیس کثرت سے مل جاتے ہیں۔ یہ لوگ محض دولت کے بل پر شہر کے سربرآوردہ لوگوں میں گنے جاتے ہیں۔ اسی قسم کے رئیسوں میں ایک 'لالہ ہری رام' کا ذکر مرزا سعید مثال کے طور پر کرتے ہیں۔ اس نئے رئیس کے 'طریقۂ واردات' کا ذکر کرتے ہوئے ناول نگار بتاتا ہے کہ یہ ایسے کاموں میں بڑھ چڑھ کر خیرات کرتے ہیں جن سے حکومت انگلشیہ کی خوش نودی حاصل ہونے کا امکان ہو۔ لالہ ہری رام نے رئیس بننے کے لیے دو مظاہر سے کام لینا چاہا، خیرات اور حکومت وقت کی خوش نودی۔ دل چسپ امر یہ ہے کہ اختر کے دادا کو حکومتِ وقت نے ہی جاگیر اور عہدہ دیا اور اس کی خوش نودی کے حصول کے لیے انھوں نے ایک 'رزیل' عورت سے شادی بھی کر لی، تاہم ان کی 'خاندانی' حیثیت پر اس سے کوئی بٹا نہیں لگا۔ البتہ ہری رام ضرور ٹوکے جانے کے قابل ہے کہ روپیہ خرچ کر کے سماجی مقام اور حکومتی استناد دونوں حاصل کرنے کی تگ و دو میں ہے۔

ان دونوں مثالوں کا فرق اور ان کی طرف مصنف کا رویہ ظاہر کرتا ہے کہ رئیس اسے کہا جائے جس کی چند نسلیں امارت اور حکومتی سرپرستی میں گزر چکی ہوں اور ایسا شخص جو اس کام کے لیے کوشش کر رہا ہو، اسے طفلِ مکتب جاننا چاہیے۔ ویسے طفل کے لیے تسلی تو ہے کہ کل کلاں، دو چار نسلیں اس مکتب کی تربیت سے اس کو بھی 'خاندانی رئیس' کہا جانے لگے۔ تو یہاں اعتراض نئے ہونے پر ہوا، جب دو چار نسلوں کا 'اعتبار' جم جائے تو پھر خاندانی وقار حاصل ہو جاتا ہے۔ اس مثال سے واضح ہے کہ 'وقار' کوئی ودیعتی 'فطری' یا 'نسلی' خصوصیت نہیں، اسے مقتدرہ کا حصہ بن کر حاصل کیا جا سکتا ہے۔

استعماری دور میں نئے ادارے، مثلاً جیوری، میونسپلٹی وغیرہ میں امکان پیدا ہوا کہ نئے دولت مند یا وہ لوگ جو مانے اشراف نہیں ہیں، وہ ان اداروں کا حصہ بن کر اپنی سماجی حیثیت (Social Status) کو بہتر بنائیں۔ اردو میں ناول نگار اور اس کے مرکزی کردار اشراف ہیں۔ اس لیے اکثر ان اداروں کے ذریعے سماجی درجہ بندی میں بہتری (Ascending) حاصل کرنے والے لوگوں کو ان کے کردار اور راوی اچھی نظر سے دیکھتے ہیں، نہ اچھے لفظوں میں یاد کرتے ہیں۔ اوپر کی مثال تو کھا ہی رہی ہے کہ خاندانی رئیس وہی ہے جسے مغل یا نوابی دور میں اعتراف حاصل ہو چکا ہو۔ انگریز دور میں سماجی سیڑھی چڑھنے کی کوشش کی سند نہیں۔ ایک مثال شاد عظیم آبادی کے ناول صورۃ الخیال کے دوسرے حصے ہیئۃ المقال میں نظر پڑتی ہے۔ اس ناول میں ویسے تو انگریزی اداروں سے واقفیت پہنچانے کا سامان کیا گیا ہے، قانون کی وضاحت کی گئی ہے، اسے انگریزی سرکار میں معائنے کے لیے گزارا بھی گیا، انگریز ججوں

کی نمائندگی بھی انسان پرور اور عادل کے طور پر کی گئی ہے، تاہم اُن کے بعض ادارے جن میں اشراف کے علاوہ اور لوگوں کا عمل دخل قائم ہو رہا ہے، ان سے ناپسندیدگی کا اظہار کیا گیا ہے۔ ایک ایسا ہی ادارہ جیوری ہے۔ جس میں بیٹھنا اشراف کے لیے دردِ سر ہے۔ ایک غیر اہم کردار دلھن بیگم کے ابا جان اس ضمن میں فرماتے ہیں کہ "جیوری میں بیٹھنا" کچھ انھی لوگوں کو اس کی خوشی زیادہ ہے جن کو عمر بھر کرسی پر بیٹھنا تو نصیب ہوا ہی نہیں"۔ وہ طنزاً کہتے ہیں: "یہ کون صاحب ہیں، بھتوا کنجڑے کے پوتے؟ یہ کون ہیں جناب، بدھو سقے کے نواسے؟ روپے تھوڑے بہت ہونے شرط ہیں، پھر کیا ہے۔ اب رات دن اسی کی تمنا ہے کہ کسی طرح جیوری میں میرا نام بھی لکھا جاتا۔"(۱۰۰) کنجڑا ہونا یا سقہ ہونا یہاں جرم ہو گیا ہے۔ مسئلہ ان ذاتوں میں سے ہونا نہیں، مسئلہ اُس بنے بنائے نظام کی تقلیب ہے، جس نے اشراف کی سیادت قائم کر رکھی ہے۔ ایسے تمام عمل یہاں ناپسندیدہ ٹھیرے جن سے اس قائم شدہ ساختہ درجہ بندی میں کوئی رخنہ اندازی ہو سکتی ہو۔ یہ دو طرح کی رخنہ اندازی ہے: اشراف کے لڑکوں کا اپنی شان بھول جانا (Descending) یا اجلاف کا اپنی حیثیت بھلا کر معزز ہونے کی کوشش کرنا (Ascending)۔

اشراف کے سماجی مضمرات کو سمجھنے کے لیے تعلیم و تربیت کے ادارے کا مطالعہ مفید رہے گا۔ ظفر علی خاں کے اس خوف کو بیان کیا جا چکا ہے جس میں انھیں 'عام' تعلیم سے خدشہ ہے کہ ناقص و کامل کا امتیاز مٹائے دیتی ہے۔ یہ دھڑکا سر سید جیسے قومی رہنما کو بھی تھا۔ وہ بھی ایسی عام تعلیم کے حق میں نہیں تھے جس میں امرا، شرفا کے بچے اور اجلاف کے لڑکے اکٹھے پڑھیں۔(۱۰۱) نذیر احمد نے جب اصغری کا مدرسہ گھر پر کھلوایا تو اس کے دروازے سب کے لیے نہیں کھول دیے۔ ہر چند مختلف گھروں کی بچیاں آئیں، تاہم اصغری نے اچھے اچھے گھرانوں کی بچیوں کو چھانٹ لیا، باقی کو سلیقے سے ٹال دیا۔(۱۰۲) کچھ ایسا ہی طاہرہ بیگم نے اپنے گھر پر کھولے گئے تربیت خانے میں کیا۔ وہ تعلیم کی غرض سے آنے والی بچیوں کے خانوادے کی اچھی طرح تفتیش کر لیتی ہے، تب ہی کسی کو اپنی شاگردی میں لیتی ہے۔ اس معاملے میں وہ اپنے نانا کی جن کے گھر وہ رہائش اختیار کیے ہوئے ہے، مدد لیتی ہے۔ انھوں نے جن خاندانوں کی نسبت آمادگی ظاہر کی، اُس نے انھی پر صاد کیا۔ ان کے مختلف خاندانوں کے بارے بیانات دیکھ لیں جن کی بنیاد پر طاہرہ "اچھے گھرانے کے عزت دار" لوگوں کی بیٹیوں کا انتخاب کرتی ہے: "واہ! میر ماشاءاللہ صاحب بڑے رئیس [...] کوئی سید واڑے کے سید ہیں۔ [...] بختاور دلھن میر مبارک حسن کی بیوی ہیں، وہ بھی انھی کے عزیز ہیں۔"(۱۰۳) اس کے نانا کی ایک ملازمہ جو کسی کے ساتھ بھاگ گئی تھی، ایک رنڈی کے بطن سے پیدا ہونے والے نواب زادے سے بیاہ کر کے بیگم بن جاتی ہے۔ طاہرہ کی تعریفیں سن سن کر وہ اپنی بچی کو اسی سے تربیت دلوانا چاہتی ہے۔ ماما اور داروغہ کے ہاتھ پیغام پر پیغام بھجواتی ہے، لیکن اس کی 'اصلیت' معلوم ہونے پر طاہرہ مان کر نہیں دیتی۔ ایامی کی آزادی، اپنے

باپ خواجہ آزاد کی تمام تر انگریز پسندی اور آزاد خیالی کے باوصف، شریف زادیوں کی طرح گھر پر ہی جتنا ضروری ہو، سیکھ لیتی ہے۔ خورشیدی کو ایک شریف فرنگن گھر پر آ کر تعلیم دیتی ہے۔ سرفراز عزمی عام تعلیم کا اسی سماجی درجہ بندی کی بنیاد پر ایک اور نقصان سمجھاتے ہیں۔ انھیں پریشانی ہے کہ ''اب بعض طوائف نے شرفا کے حقوق پر یہ دست اندازی بھی شروع کر دی ہے کہ اپنے لڑکوں کو مدرسوں میں تعلیم دلاتی ہیں اور جنٹلمین بناتی ہے، خدا خیر کرے۔''(۱۰۶) یہ سمجھ نہیں آ رہی کہ انھیں طوائفوں کے لڑکوں کا تعلیم کے ذریعے بہتر انسان بن جانے کا دھڑکا ہے یا اپنی برابری کرنے کا۔ یہ عجیب نہیں لگنا چاہیے کہ سرفراز اپنی تمام تر اصلاح پسندی کے باوجود، اس سماجی امتیاز کو قائم رکھنا چاہتے ہیں جو انھیں اشراف میں شامل کرتا ہے۔ تعلیم کے ذریعے سماج میں اعتراف اور نفوذ کا جو امکان پیدا ہوا، اس سے اشراف کو گھبراہٹ کیوں؟ اگرچہ عزمی کے بیشتر ناول طوائف کو توبہ تائب کے بعد شریف زندگی گزارنے کی تبلیغ ہیں۔ لیکن سماجی درجہ بندی کے موجود نظام کو جس امر سے بھی خطرہ ہے، اس پر وہ خدا سے پناہ کے طلب گار ہیں۔

عزمی کا دردِ جگر اور قومی ہمدردی کا جذبہ مسلمان 'لڑکوں' خصوصاً نواب زادوں کی اصلاح اور تربیت کے لیے ہے۔ وہ یہ دیکھ دیکھ کر آدھے ہوئے جاتے ہیں کہ نواب زادے وراثت میں ملنے والے ترکے کو طوائفوں کے کوٹھوں پر لٹائے جا رہے ہیں۔ ان کی تربیت اور توجہ کا مرکز ومحور نوجوان 'اشراف زادے' ہیں۔ وہ طوائف کو ہندوستانی مسلم سماج کے سیاسی اور سماجی زوال کا بنیادی سبب تصور کرتے ہیں۔ کیا نواب زادوں (اور وہ بھی معدودے چند) کے مسائل کو ہندوستانی مسلمانوں کا مسئلہ بنا کر پیش کرنا درست ہے؟ ان گنتی کے لڑکوں بالوں کے بگاڑ کو ''قوم کے مٹنے کے لچھن'' قرار دینا، مجازِ مرسل ہی کہا جا سکتا ہے۔ ہماری نظر میں یہ طبقہ سماج کے ایک چھوٹے جزو کی حیثیت رکھتا تھا۔

سرفراز عزمی کے مقابلے میں سرشار ایک حد تک مساوات کے قائل دکھائی دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک نئے اداروں کے ذریعے گنوار، نیچ سمجھے جانے والوں اور اجلاف کو سماج میں نفوذ کا موقع ملنا خوش آئند ہے۔ فسانۂ آزاد میں ایک اخباری مضمون کا تذکرہ ہے جس میں ''مجہول النسب'' لوگوں کی تعلیم وتربیت کی مخالفت کی گئی تھی۔ آزاد کی نظر سے یہ مضمون گزرا تو ہر لحظہ اصلاح پر مائل اس کردار نے جھٹ سے ایڈیٹر کے نام خط لکھا۔ لکھنے والے کی سرزنش کی کہ کیوں نہ تعلیم وتربیت کے ذریعے ایسے لوگوں کو اچھوں میں ملا لیا جائے۔ آزاد کے خیال میں ''عالی خاندانی کا غرور، معالی دودمانی کا فخر، شرافت کا ناز، نجابت کا غرہ دقیانوسی باتیں ہیں۔ نئی روشنی سمجھاتی ہے،

کہ دریں راہ فلاں ابن فلاں چیزے نیست۔''

اس نے ایڈیٹر کو مخاطب بنایا کہ ''نظر انصاف سے کہیے کہ افعال کی نیکی اور بدی پر لحاظ کرنا چاہیے یا اس پر کہ پدرم سلطان بود۔''(۱۰۷) یہ بات خاطر نشان رہے کہ یہی آزاد خود خوجی کے اجلاف میں ہونے کو مزاح کا نشانہ بناتا ہے۔

لیکن اس تضاد کو زیادہ سنجیدہ اس لیے نہیں لینا چاہیے کہ خود آزاد کا نسب نامہ پوری تفصیل سے پیش نہیں کیا گیا۔ اس لیے یہ بھی بامعنی ہے کہ خود جس شخص کا حسب نسب مشکوک ہے، اس کے منھ سے ایسی باتوں کا جواز نکلتا ہے۔ حسن آرا تو آزاد کو اس مجہولیت سے نکلنے کا راستہ بھی بتاتی ہے۔ وہ تجویز دیتی ہے کہ آزاد مختلف ثقافتی اور سماجی سرگرمیوں میں حصہ لے اور کوئی 'قومی' کام کر کے اس 'کمی' پر قابو پالے۔ آزاد ترکی کی طرف سے جنگ لڑ کر قومی شہرت حاصل کر لیتا ہے۔ یوں وہ اعتراف اور تسلیم جو اشراف میں سے ہونے پر مختلف افراد کو سماج میں ملتی ہے، وہ اسے تعلیم، تربیت اور بہادری کی مثالیں قائم کر کے حاصل کر لیتا ہے۔ جب ایک شخص خود اسی راستے سے اپنا مرتبہ (Status) بہتر بنا رہا ہے تو اسے ان لوگوں پر ناراض ہونا ہی چاہیے جو ایسے دروازوں کے بند کرنے کے درپے ہیں جن کے ذریعے سماجی تحرک (Social Mobility) ممکن ہے۔

سرفراز عزمی کو طبقاتی تقسیم اس حد تک فطری لگتی ہے کہ وہ انگلستان میں بھی اس کے نشان ڈھونڈ لیتے ہیں۔ انھیں یہ بات غمگین کیے دیتی ہے کہ ولایت میں تعلیم کی غرض سے جانے والے ہندوستانی نوجوان، وہاں کی لڑکیوں یا خواتین سے دل بستگی کرتے ہوئے ان میں تعلیم و تربیت کے اعتبار سے اونچ نچلے طبقے سے متعلق ہونے میں فرق نہیں کر پاتے۔(۱۰۸) سرفراز کے لیے آزار پہنچانے والی بات یہ نہیں کہ نوجوان ولایت جا کر تعلیم کی بجائے فرنگنوں سے ملوث ہو رہے ہیں، مردانہ کلامیے میں تو یہ خوش آئند ہے، اپنا مرد اور متقابل کی عورت ہو تو یہ ثنویت من بھاتا کھاجا ہے۔ (اس پہلو پر تفصیلی بحث اگلے باب میں ہے)۔ انھیں تو اس بات کا قلق ہے کہ بہتر کہتر کا فرق لڑکوں کی سمجھ سے بالا ہے۔ اگر یہ فرق کیا جاسکے تو شاید مضائقہ نہیں۔

سماجی درجہ بندی کے اس کلامیے میں محبت بھی برابر والے سے ہو سکتی ہے۔ ربط ضبط میں سلطان عالی اور امیر النسا ایک دوسرے کو چاہتے ہیں، تاہم اظہار نہیں کرتے کہ غیرت مانع ہے۔ سلطان عالی کا مصاحب خاص حبیب اور امیر النسا کی خدمت گزار مہر جان، دونوں انھیں سمجھاتے ہیں۔ حبیب خود کو عشق کے ہاتھوں مجبور ظاہر کرتا ہے، سلطان عالی اپنی مثال دے کر سمجھاتے ہیں کہ انھوں نے برس بھر اپنا حال امیر النسا سے نہیں کہا، صرف اس لیے کہ اظہار سے غیرت جاتی رہتی۔ حبیب اس کا جواب دیتا ہے کہ "آپ کو غیرت نے بڑا سہارا دیا، یہاں وہ بھی نہیں۔"(۱۰۹) صاحب اور مصاحب دونوں کے طرزِ عمل میں موجود فرق کو 'غیرت' نے جدا کر رکھا ہے۔ غیرت، مانو لحاظ، شرم، حیا ہے، جو سلطان عالی میں اپنی 'حیثیت' کا 'احساس' پیدا کر رہا ہے۔ انھیں امیر النسا سے محبت ہے۔ امیر النسا بے سہارا بیوہ ہے جسے خود انھوں نے اپنے گھر پہ پناہ دے رکھی ہے۔ کہتے اس لیے نہیں کہ دھڑکا اس بات کا ہے کہ اس کی نظروں سے گر نہ جائیں، وہ صاف انکار نہ کر دے، وہ لُچا نہ سمجھے، اس اکتسابی قدر کو 'غیرت' کے ذریعے بیان کیا گیا ہے۔ حبیب کو اپنی

'حیثیت' معلوم ہے۔ اس کے ہاں شہزادگی کا مٹنا ہی نہیں۔ اسے ڈر کا ہے کا۔ مہر جان اور حبیب دونوں امیر النسا اور سلطانِ عالی کو آمادہ کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ بے جا شرم سے معاملات بگڑ رہے ہیں، انھیں کسی رُخ لگانے کے لیے بہتر ہے یہ تعلق اظہار کے دائرے میں آ جائے۔ دونوں کی کوشش ہے کہ یہ خود ساختہ ہباؤ ٹوٹے۔ یہاں یہ سوال برمحل ہے کہ اگر عشق اتنا ہی بے موقع ہے اور اس کے اظہار سے لپاڈگی ظاہر ہو سکتی ہے تو سال بھر سے زیادہ اسے پالنے کی ضرورت کیا ہے۔ سال بھر حیلوں بہانوں سے، پردے سے، کنائے سے اپنے جذبات کا اظہار ہوتا رہتا ہے۔ رمز و کنایہ، اشارہ سب جائز ہے، تعلق رکھنے میں، اسے دل میں ترقی دینے میں تو حرج نہیں، البتہ ظاہر کرنے سے غیرت جانے کا اندیشہ ہے۔ تعلق ہونے سے غیرت نہیں گئی، ظاہر کرنے سے چلی جائے گی۔

حبیب سلطانِ عالی کو راضی کرنے کے لیے مختلف دلائل دیتا ہے، انھی میں ایک دلیل یہ ہے کہ محبت کا ہونا، درجوں کے مماثل ہونے کی نشانی ہے۔ خدا برابر والوں کے دل میں ہی محبت پیدا کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ اگر امیر النسا، ''سلطانِ عالی کے مثل و مانند نہیں تھیں تو یہ عشق ہی کیوں ہوا؟ خدا دیکھ کے جامہ قطع کرتا ہے۔''(۱۰۰)

محبت میں حسب نسب اور اونچ نیچ کی اہمیت خود حبیب اور مہر جان کے تعلق سے بھی ثابت ہوتی ہے۔ مہر جان سے حبیب کی ملاقات اتفاقاً ہوتی ہے جب وہ اسے دریا میں ڈوبنے سے بچا لیتی ہے۔ دونوں ایک دوسرے پر عاشق ہو جاتے ہیں۔ اس فریفتگی کے باوجود حبیب کی نوکری کی وجہ سے اسے ''نیچ قوم سمجھ کر دل ہی دل میں کٹ جاتی تھی'' مگر ''جب سے اس کی شرافت اور امارت'' کا حال کھلا، وہ دل سے راضی ہو گئی۔ محبت میں بھی ذات، نسب، خاندان کی اہمیت ہے۔ نوکری چاہے معمولی ہو، کم از کم ''نیابت یا نظامت'' کا خاندان تو ہو۔(۱۰۱) خود مہر جان حرم کی کنیزوں میں سے تھی جو مبارک نامی ایک حبشی کے ساتھ بھاگ آئی تھی۔ اس دوران اس کی ملاقات حبیب سے ہوئی۔ اس کا اپنا سماجی رتبہ اس کے نام سے ظاہر ہے۔ 'جان' کسی عورت کے نام کے ساتھ ہونے کا مطلب، اس کا طوائف ہونا ہے۔ بیانیے میں اپنی آپ بیتی بیان کرتے ہوئے وہ بتاتی ہے کہ اس کے والدین نے غربت سے تنگ آ کر اسے بیچ ڈالا تھا۔ مہر جان پیدا طوائف کے گھر نہیں ہوئی لیکن حرم کے لیے خریدی ضرور گئی تھی۔ اسی لیے اس کا نام مہر جان رکھ دیا گیا تھا۔ سلطانِ عالی کے محل میں امیر النسا کی خادمہ بن جانے کے بعد اس کی سماجی حیثیت تبدیل ہو گئی۔ اس تبدیلی کا اظہار یوں ہوتا ہے کہ حبیب کی ایما پر سلطانِ عالی اس کا نام مہر جان سے مہر النسا کر دیتا ہے، اس طرح اس کا رتبہ بڑھ جاتا ہے۔(۱۰۲) نام کی یہ تبدیلی خطاب کے ذریعے سماجی مرتبہ قائم کرنے کی سمت اشارہ ہے۔ شمس العلما یا خان خطاب دے کر کسی کا رتبہ بڑھایا جا سکتا ہے۔ سلطانِ عالی خود تیموری شہزادہ ہے اور اپنے گھر کا سربراہ بھی، یوں اس کے محل کو اگر ایک چھوٹی سلطنت خیال کیا جائے تو یہاں سندِ فضیلت اسی کی طرف سے عطا ہو گی۔ حبیب اسی سے درخواست کرتا ہے

کہ وہ مہر جان کا نام تبدیل کر دے۔ حبیب کی اس درخواست کی منظوری اور نام سے جان کا لاحقہ ہٹا کر نسا لگا دینا، سماجی تعزز میں اضافہ کرنا ہے۔ جب نام / خطاب حکومت کی طرف سے عطا کیا گیا ہو تو سماجی مرتبے میں اضافے کی بنیاد بن جاتا ہے۔

ثقافت کے سماجی (Social) پہلو کے مطالعے کے لیے ہم سوروکن کے سماجی تبدیلی (Social Mobility) کے تصور کو استعمال کریں گے۔ کسی شخص کی سماجی حیثیت کا تعین کرنے کے لیے اور اس کے سماجی مقام و مرتبے میں تبدیلی کے مطالعے کے لیے سوروکن نے سماجی منطقے (Social Space) کا تصور پیش کیا۔(۱۱۳) اس نے وضاحت کی کہ یہ منطقہ جغرافیائی خطے سے مختلف ہے۔ یہ دنیا بھر کی انسانی آبادی پر مشتمل ہے۔ کسی انسان کی حیثیت (Position) کا تعین بھی دیگر انسانوں سے اس کے تعلق کی نسبت سے ہوگا۔ جیسے طبعی کائنات میں کسی مظہر کی پوزیشن دیگر مظاہر سے طے ہوتی ہے۔

کسی انسان کی سماجی حیثیت کا تعین کرنے کے لیے سوروکن کے بقول سماجی علوم نے جو نظام اور طریقہ وضع کیا، اس کے اہم خدو خال یہ ہیں: (۱) کسی مخصوص گروہ سے انسان کے تعلق کی نشاندہی۔ (۲) کسی آبادی میں انسانی گروہوں کے باہمی تعلق کی نشاندہی۔ (۳) انسانی کائنات میں شامل دیگر آبادیوں کے اس آبادی سے تعلق کو نشان زد کرنا۔(۱۱۴) کسی انسان کی سماجی حیثیت کا تعین کرنے کے لیے اس کا خاندانی مرتبہ جس ریاست کا وہ شہری ہے، اس کی قومیت، اس کا مذہبی گروہ خصوصاً اگر اس کا تعلق کثیر مذہبی سماج سے ہے، اس کی سیاسی جماعت، اس کا معاشی رتبہ، اس کی نسل وغیرہم سے واقفیت ضروری ہے۔

سماجی منطقہ (Social Space) انسانی آبادی کی کائنات پر مشتمل ہے۔ کسی انسان کی حیثیت، اس کی اپنی آبادی کے تمام گروہوں سے تعلق اور آبادی کے دیگر اراکین سے اس کے رشتے کی نوعیت پر منحصر ہے۔ کسی انسان کی اس کائنات میں سماجی حیثیت انھی تعلقات سے اخذ ہوتی ہے۔ ان گروہوں کے اجتماع اور ان کے اندر موجود اراکین کی کلیت سے سماجی روابط کا ایک نظام وضع ہوتا ہے۔ یہ ہمیں کسی انسان کی سماجی حیثیت متعین کرنے میں مدد فراہم کرتا ہے۔ مماثل سماجی گروہ اور کسی سماجی گروہ میں یکساں حیثیت کے حامل مختلف جغرافیوں اور آبادیوں میں تعلق رکھنے والے ایک ہی 'سماجی مقام' (Social Position) سے تعلق رکھتے ہیں۔

سماجی کائنات کی دو بنیادی سمتیں بیان کی گئی ہیں۔ افقی، عمودی۔ افقی سمت طے کرتی ہے کہ انسان کا تعلق، کس سماجی گروہ (پاکستانی، قصوری، مزدور، کسان، سیاست دان، صنعت کار) سے ہے اور عمودی سمت طے کرتی ہے کہ اس خاص سماجی گروہ کے اندر انسان کی حیثیت کون سی ہے۔ جیسے لیکچرر، پروفیسر اور ڈی سی وغیرہ ایک ہی سماجی گروہ سے

تعلق رکھتے ہیں، تاہم عمودی طور پر ان کی پوزیشن میں فرق ہے۔

ان دو سمتوں کی مناسبت سے سماجی تبدیلی بھی دو سطحیں رکھتی ہے۔ افقی: جس میں سماجی مقام تبدیل کرنے سے مرتبے پر کوئی فرق نہیں پڑتا، جیسے ایک طالب علم ایک سے دوسرے ادارے میں ایک ہی ڈگری کے لیے ہجرت کر جائے۔ فرق کئی بنیادوں پر ماپا جا سکتا ہے ان میں معیشت یا تعزز اہم متغیرات ہیں۔ دوسری تبدیلی کی نوعیت عمودی ہے۔ جس میں ایک فرد کسی ایک گروہ کے اندر یا دوسرے گروہ میں اپنے مرتبے کے اعتبار سے اپنی حیثیت تبدیل کرتا ہے، جیسے عہدے میں ترقی ملنا یا کسی دوسری جگہ ملازمت اختیار کر لینا، ایسی صورت جب معاشی یا عہدے کے اعتبار سے فرق پڑے۔ یہ تبدیلی بہتری کی حامل بھی ہو سکتی ہے اور کہتری پر مشتمل بھی۔ معیشت میں بہتری ہونا یا عزت میں کمی آ جانا اس کی مثالیں ہیں۔ عمودی تبدیلی صعودی (Ascending) بھی ہو سکتی ہے اور نزولی (Descending) بھی۔ ناولوں میں اس کی مثالیں یہاں وہاں موجود ہیں۔ یہاں نمونے کے طور پر چند کرداروں کا جائزہ لیا جائے گا، امیرن کا امراؤ بننا، معیشت کے اعتبار سے بہتری کا حامل ہے، یہ تبدیلی صعودی ہے۔ ہم تفصیل سے دیکھیں گے کہ کیا اسے معروضی طور پر طے کیا جا سکتا ہے کہ یہ تبدیلی کس نوعیت کی ہے؟ شاہد رعنا (۱۸۹۶ء) میں ننھی بھی سماجی تبدیلی سے گزرتی ہے، وہ شادی کر کے معاشی طور پر کمتر درجے میں آ جاتی ہے، تاہم تعزز کے پیمانے پر اس کا درجہ بڑھ جاتا ہے۔

سماجی تبدیلی میں بہتری کی دو بنیادی صورتیں ہیں: کم تر سماجی یا معاشی مرتبے کے آدمی کا بہتر سماجی یا معاشی مقام والے گروہ میں نفوذ کر جانا (آزاد ترکی سے واپسی پر ملک بھر میں معزز تسلیم کر لیا جاتا ہے۔ اس سے پہلے وہ نوابوں کی مصاحبی جیسے معمولی کام بھی کرتا رہا ہے)، دوسری صورت میں ایسے افراد کا مل کر ایک نیا گروہ بنانا جس کا پہلے سے موجود اعلیٰ مرتبے کے حامل گروہوں کی بجائے یا ان کے پہلو بہ پہلو، بہتر تسلیم کیا جانا اور اس طرح درجہ بندی کے نظام میں مربوط ہو جانا، جیسے بیسویں صدی میں طوائفوں کے پاس ایکٹرس بننے کا ایک امکان پیدا ہوا جسے آج تعزز کا اعتراف حاصل ہو چکا ہے۔ اس طرح سماجی پسماندگی (Descending) بھی کسی فرد کا پہلے سے موجود کمتر گروہ میں چلے جانا یا پورے گروہ کا دیگر کے مقابلے پر کہتر تسلیم کر لیا جانا (جیسے بطور گروہ طوائفوں کو جو مرتبہ نوابی عہد میں حاصل تھا، انگریزی دور میں اس کی اہمیت ختم ہو گئی، یہ امر ان اصلاحی رجحانات سے واضح ہے جو طوائفوں کو سماج کا حصہ بنانے یا انھیں یکسر خارج کر دینے کے لیے ناولوں میں نظر آتے ہیں)۔ ہم سماجی تبدیلی کے ذریعے ثقافت میں آ رہی اقتداری تبدیلی کو نشان زد کریں گے۔

سماجی تحرک کا جائزہ لینے کے لیے امراؤ کے کردار کو بطور مثال لیا جا سکتا ہے۔ امراؤ اپنے بچپن کے تعارف میں محلے کے لوگوں سے اپنا تقابل کرتی ہے اور ان کے مقابلے میں خود کو معزز دکھاتی ہے۔ اس سماجی حیثیت کا تعین دو

باتوں میں ہو رہا ہے: ایک باقی لوگوں کے بیان میں ''ایسے ہی ویسے لوگ۔'' ان کی مزید تفصیل میں امراؤ بتا دیتی ہے کہ وہ ''بہشتی، نائی، دھوبی، کمہار'' تھے۔ دوسری بات اپنے مکان کو ان لوگوں کے کچے مکانوں اور جھونپڑوں سے اونچا بتاتا ہے: ''میرے مکان کے سوا ایک اونچا گھر اس محلے میں اور بھی تھا، اس مکان کے مالک کا نام دلاور خان تھا۔'' محلے میں اپنی نمایاں حیثیت دکھانے کے لیے امراؤ نے مکان کی اونچائی اور محلے والوں کے عام پیشوں سے تعلق کو دکھایا ہے۔ اپنی سماجی حیثیت کو مزید نمایاں کرنے کے لیے وہ اپنے ابا کو بہو بیگم کے مقبرے پر نوکر بتاتی ہے۔ شاہی عمال میں سے ہونا اشراف میں ہونے کی نشانی ہے۔ محلے کے گھروں کی نسبت گھر اونچا ہی کیوں نہ ہو، ایسے محلے میں مکان کی موجودگی ظاہر کرتی ہے کہ معاشی اعتبار سے اہلِ محلہ اور امراؤ کے گھرانے میں شاید زیادہ فرق نہ ہو۔ اس بات کو یوں بھی ثابت کیا جا سکتا ہے کہ اس کی ماں کھانا خود پکاتی ہے۔ گھر میں کھانا پکانے یا معمولی کام کاج کے لیے کسی ملازمہ کا نہ ہونا اور امراؤ کا اپنے بھائی کو خود بہلانا بھی اس بات پر دلیل ہے کہ ان کی معاشی حالت، سماجی حالت بہتر ہونے کے باوصف اچھی نہ تھی۔ اپنے بچپن کو یاد کرتے ہوئے، امراؤ جب اپنا تقابل اہلِ محلہ کے بچوں سے کرتی ہے تو خود کو ان سے بہتر پاتی ہے: ''اچھے سے اچھا کھاتی تھی اور بہتر سے بہتر پہنتی تھی، کیوں کہ ہم جولی لڑکے لڑکیوں میں کوئی مجھے اپنے سے بہتر نظر نہ آتا تھا۔''(۱۱۵) وہ محلے والوں سے تقابل کرتے ہوئے اپنے ہاں برتنوں کی تعداد استعمال سے زیادہ بتاتی ہے، ان کے ہاں بہشتی کا پانی بھرنا جبکہ محلے کی عورتوں کا خود بھرنا؛ ماں کا ڈولی اور ہمسائیوں کا پیدل مہمان جانا بھی تقابل کے ذریعے امراؤ کے اس رویے کو ابھارتے ہیں جس سے وہ اپنے آپ کو اہلِ محلہ سے بہتر دیکھتی ہے۔ وہ سسرال کو اپنے خاندان سے زیادہ خوش حال بتاتی ہے، یہاں اس کے لہجے میں شوقِ مسرت ہے اور حسرت بھی۔ اس سارے بیان میں تقابل کا عنصر نمایاں ہے۔ اپنا گھر ہو، لباس ہو، سسرال ہو یا دُلھا، امراؤ نے سب کا امتیاز کسی نہ کسی دوسرے سے تقابل کر کے ابھارا ہے اور حق یہ کہ اپنی حیثیت کو ہر لحاظ سے بہتر ہی بتایا ہے۔ اس پورے باب میں جو حسرت ہے، اس کو اختتامی جملے مزید ہوا دیتے ہیں۔ جب امراؤ اس نقشے کے خاتمے پر تاسف سے کہتی ہے کہ اس سے رسوا سمجھ سکتا ہے، وہ اُن حالوں اچھی رہتی یا طوائف بن کر اچھی رہی۔ آخری جملے میں اس کی اپنی رائے بھی سامنے آتی ہے: ''میری ناقص عقل میں تو یہ آتا ہے کہ میں اسی حالت میں اچھی رہتی۔''(۱۱۶) جمعدار کی بیٹی امیرن، فیض آباد کے گمنام نہیں تو عام سے محلے کی رہنے والی لڑکی تھی جسے محلے کے بچوں میں جیسا بھی امتیاز ہو لکھنؤ پہنچ کے امراؤ بنی تو شاہی دربار تک رسائی ہوئی۔ اس سفر کی داستان امراؤ جان ادا کے ایک ایک صفحے میں درج ہے۔

محلے کے اعتبار سے امیرن کی حیثیت کا تعین ہو چکا، اب اس کی سماجی تبدیلی پر نظر کرتے ہیں۔ اس تبدیلی میں اس کا امراؤ بننا اپنی مرضی سے نہیں ہوا، خود اس کا بیان دکھایا جا چکا جس میں وہ اپنے گھر کی زندگی کو ہی پسند کرتی تھی،

اس کی رائے سے ترجیح واضح ہے۔ سماجی تبدیلی کے اس سفر میں اس کی بے اختیاری کے باوصف، خانم کے کوٹھے پر پہنچنا اور وہاں کی تربیت سے شاہی دربار تک رسائی کا ہونا، ظاہر کرتا ہے کہ ثقافتی منطقے میں یہ محض معاشی ہی نہیں، سماجی اعتبار سے بھی بہتری (Ascending) کا سفر تھا۔ اس سفر میں جو ثقافتی سرمایہ (Cultural Capital) امراؤ نے جمع کیا اسی کے سبب یہ تبدیلی اور سفر ممکن ہو سکا۔ اس کی تفصیل امراؤ جان ادا میں دیکھی جا سکتی ہے: امراؤ موسیقی کی تربیت کا تفصیل سے ذکر کرتی ہے۔ اس سرمائے میں راگ راگنیوں سے واقفیت اور سُر کے اتار چڑھاؤ سے جان کاری سکھائی جاتی۔ یہ سرمایہ طوائف کے طور پر بدصورت کو بھی کامیابی دلا سکتا ہے۔ امراؤ بیگا جان کا ذکر کرتی ہے جسے ''رات کو دیکھو تو ڈر جاؤ۔ سیاہ جیسے الٹا توا، اس پر چیچک کے داغ؛ پاؤ بھر قیمہ بھر دو تو سما جائے۔''(۱۱۷) اس بدشکلی کے باوجود ''قیامت کا گلا تھا۔ معلومات بہت اچھی تھیں۔'' موسیقی سے واقفیت اور اس میں کمال، صورت کی کمی بیشی کو متوازن کر سکتا تھا۔ خود امراؤ اپنے ناک نقشے کے بارے بتا چکی کہ ''کچھ ایسا برا نہ تھا۔'' رسوا نے اتنی احتیاط ملحوظ رکھی کہ اسے نہ بہت حسین دکھایا ہے (جیسے مثلاً خورشید جان ہے) نہ بہت بدصورت (جیسے بیگا جان)، شاید اسی لیے امراؤ جس کا خوب صورتوں میں ''شمار نہ ہو سکتا تھا'' اس کی موسیقی سے مناسبت دکھائی گئی ہے۔

امراؤ کی کامیابی میں، دوسرا اہم وصف لکھنے پڑھنے کی تربیت کا تھا۔ اس میں فارسی ابتدا سے، چند کتب کو آموختے کی طرز پر اس طرح پڑھانا کہ ''کتابیں فارسی کی پانی ہو'' جائیں۔ رئیسوں اور شاہی دربار تک رسائی موسیقی میں کمال کے سبب مل سکتی ہے، تاہم وہاں 'عزت' اور ''لائق فائق صاحبوں کے جلسے میں منھ کھولنے کی جرأت'' اسی ادبی اور لسانی تربیت کے نتیجے میں ملتی ہے۔(۱۱۸) ہم یہاں فی الحال اُس اختیار (Agency) کو زیر بحث نہیں لائیں گے جو طوائف کو کوٹھے کے اندر، یعنی اپنے بنیادی گروہ (Primary Group) میں سماجی تبدیلی سے حاصل ہوتا ہے۔ اس کا جائزہ ہم سرفراز دہلوی کے ناول شاہدِ رعنا کے تجزیے میں لیں گے۔ یہاں ہمارے پیشِ نظر وہ سماجی تبدیلی ہے جس میں تحرک ایک سے دوسرے گروہ میں ہوتا ہے اور حیثیت باقی گروہوں سے تعلق (Relation) کی نسبت تبدیل ہوتی ہے۔ امیرن سے امراؤ بننے کے دوران موسیقی، گانا اور ادبی تربیت، ایسا ثقافتی سرمایہ ہے جو اس کی حیثیت کو تبدیل کرتا ہے۔ یہاں گھر سے کوٹھے تک کا سفر پہلی تبدیلی ہے اور کوٹھے میں اپنے ثقافتی سرمائے کی مدد سے دیگر گروہوں میں بہتر مقام حاصل کرنا، دوسری تبدیلی ہے۔ اس ثقافتی سرمائے کی تسلیم اگر سماج میں موجود نہ ہوتی تو اسے ثقافتی سرمایہ نہیں کہا جا سکتا تھا۔ یاد رہے کہ ہم یہاں ایک طوائف کے لیے موجود امکان کی بات کر رہے ہیں۔ ہم اسے کل لکھنوی ثقافت پر محمول نہیں کریں گے۔ وہ غلطی جس کا شکار عام نقاد تو کجا، رشید حسن خان جیسا معتبر اور محتاط محقق بھی ہو گیا جس پر سخت اور صائب گرفت نیر مسعود نے کی۔(۱۱۹) ثقافتی سرمائے کی یہ تسلیم دیگر ثقافتی گروہوں میں

بھی ہے، تاہم ان میں سے بیش تر کا تعلق کسی نہ کسی طرح 'رئیس زادے' کے ادارے سے ہے جو ایسے تمام افراد کی جن کے پاس یہ ثقافتی سرمایہ موجود ہوتا، سرپرستی کرتا تھا۔ اسے کل لکھنوی ثقافت سمجھنا، مجازِ مرسل کی خراب مثال ہے جسے 'خواہش زدہ' کہنا حسبِ حال ہے۔

اس ثقافتی منطقے میں جن باتوں کی اہمیت تھی، ان کے بارے اشارے اس ناول میں جابجا بکھرے ہوئے ہیں۔ مثلاً ایک صاحب زادے طالب علمی کے لیے لکھنؤ آئے، شاعری سیکھی تخلص وضع کیا، آمدن وافر تھی، رکھن نام، راجہ کا خطاب لکھنؤ والوں نے دیا "مگر اس نام اور القاب میں کس قدر دیہاتیت تھی اور آپ لکھنؤ کی وضع قطع پر مرتے تھے، اس لیے تھوڑے ہی دنوں میں نواب صاحب بن گئے۔"(۱۲۰) شاعری اور تماش بینی میں طاق ہونا، ناکافی ٹھہرا، لکھنؤ میں نوابوں کا احترام تھا، رکھن میاں بھی نواب صاحب بن گئے۔ سو ثقافت جس بات کو خوب قرار دیتی ہے، اسی کا دم اُس میں آنے والے کو بھرنا پڑتا ہے۔

اس جملہ معترضہ کے بعد واپس ثقافتی سرمائے اور امراؤ کی سماجی تبدیلی کی طرف لوٹتے ہیں۔ نواب سلطان امراؤ کا مجرا دیکھ کر، اس میں پڑھی غزل سن کر اور امراؤ کے بتانے کے انداز سے متاثر ہو کر ملنے پر آمادہ ہو گئے۔ ان سے ملاقات کی جو تفصیل امراؤ نے بیان کی ہے، اس میں رنگ جمنا اور تعلق کا گہرا ہونا، امراؤ کی خواندگی، تحریر شناسی اور شعری ذوق کے سبب ہوتا ہے۔(۱۲۱) امراؤ کی ادائیں اگر نواب کو اِس کے پاس کھینچ لاتی ہیں تو یہ خوبیاں اُسے باندھ رکھتی ہیں۔ یہ ثقافتی سرمایہ ہے جس نے امراؤ کے لیے ممکن بنایا کہ نواب اس پر فریفتہ ہو، اس سے تعلق قائم کرے۔ محض طوائف ہوتی اور اس سرمائے سے عاری تو نواب سے یوں تعلق نہ جمتا۔ ایسے ہی ایک اور تعلق، نواب جعفر علی کی ملازمت میں اسے سوز خوانی سیکھنے کا موقع ملا جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ اس کی شہرت "دور دور" ہو گئی۔(۱۲۲) سوز خوانی سیکھنے سے ثقافتی سرمائے میں ایک اور خوبی شامل ہو رہی ہے جس نے امراؤ کو اس حوالے سے مشہور کر دیا ہے۔ امراؤ کو اس ثقافت میں قبولیت (Acceptance) مل رہی ہے۔ یہ امراؤ ہے، جو مختلف ہنر سیکھ کر سماجی اعتراف حاصل کر رہی ہے، وہ ان ہنروں کا ماخذ نہیں ہے۔ اس لیے لکھنؤ کی ثقافت کو رنڈی سے ماخوذ سمجھنا حقیقت کو الٹانا ہی ہے، اگر ایسا ہوتا تو امراؤ کو یہ سب سیکھنا کیوں پڑتا، سب لوگ وہ سیکھتے جو طوائف کا امتیاز ہوتا۔ یہاں طوائف وہ ہنر سیکھ رہی ہے جن کی قدر سماج میں موجود ہے۔ امراؤ کی رسائی سوز خوانی "کی بدولت نواب ملکہ کشور کے محل تک" ہوئی۔(۱۲۳) یہاں امراؤ اپنے ڈومنی پنے کی بنیاد پر بلوائی نہیں گئی، سوز خوانی کے شہرے نے اسے محل تک پہنچا دیا۔ ثقافت نے یہ امکان امراؤ کے لیے پیدا کیا تھا۔ امراؤ کا اس طرح ایک جمعدار کی بیٹی سے، شاہی محل تک پہنچ جانا سماجی تبدیلی کا مظہر ہے۔ یہ تبدیلی معاشی اور سماجی دونوں حوالوں سے بہتری (Ascending) کی حامل ہے۔ اگر وہ

جمعدار کی بیٹی ہوتی تو اسے دربار تک رسائی کہاں مل سکتی تھی۔ نوابوں کا اس پر فریفتہ ہونا، اس سے ملنے کی درخواستیں کرنا ممکن نہ تھا۔ یہ سب اس کے ڈومنی پنے کے سبب نہیں، تربیت کی وجہ سے ہوا ہے۔ نواب اگر محض حسن کے متمنی ہوتے تو امراؤ کو ایسی کامیابی ملنا ممکن نہ تھا جو اس کی ادب، موسیقی اور سوز خوانی میں تربیت اور مہارت سے ملی۔ سماجی عزت کے اہرام میں چوٹی پر بادشاہ موجود ہوتا ہے۔ امراؤ کا اس مقام تک پہنچنا، اسی بات کی دلیل ہے کہ بادشاہ نے بھی اس کے فن کی بنا پر اس کی حیثیت کو تسلیم کیا ہے۔ یہ بار، بہرکیف جمعدار کی شریف زادی کو نہ مل سکتا تھا، تا آنکہ اس میں بھی وہی گن پیدا ہو جاتے جن کی قدر سماج میں ہے۔

سرفراز کا ناول شاہدِ رعنا سماجی تبدیلی کو تفصیل سے پیش کرتا ہے۔ کسی ایک فرد کی اپنے گروہ کے اندر حیثیت کس طرح تبدیل ہوتی ہے، یہ ننھی کے کردار سے واضح ہوتا ہے۔ امراؤ کے تجزیے سے ہم اس تبدیلی کا جائزہ لے چکے ہیں جس میں فرد اپنا گروہ تبدیل کرتا ہے اور اس کی سماجی حیثیت میں فرق آتا ہے، یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ گروہ کے اندر رہتے ہوئے، فرد کس طرح تبدیلی کے عمل سے گزرتا ہے۔

اردو میں متکلم راوی کی تکنیک میں ناول لکھنے کا رواج انیسویں صدی کی آخری دہائی میں ہوا۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ اسی دہائی کے اختتام تک امراؤ جان ادا جیسا کامیاب تجربہ اس تکنیک میں سامنے آ گیا۔ محض ایک عشرے میں اس تکنیک کو کامیابی سے نبھانا جہاں رسوا کی فن کاری کا ثبوت ہے، وہیں یہ اس روایت کی طرف بھی توجہ دلاتا ہے جس کی وجہ سے رسوا کے لیے یہ ممکن ہوا۔ متکلم راوی پر مبنی اس ناولانہ روایت کی موجودگی نے رسوا کو وہ پختگی عطا کی جو کسی تکنیک کے بلوغت تک پہنچنے کے لیے درکار ہوتی ہے۔ اس تکنیک کا ایک کامیاب تجربہ افسانۂ نادر جہاں (۱۸۹۴) ہے۔ ہماری نظر میں دوسرا قابلِ ذکر تجربہ شاہدِ رعنا (۱۸۹۶) ہے جس نے متکلم راوی کی تکنیک کو بڑی سہولت سے نبھایا ہے۔ اتنی خوبی سے کہ امراؤ جان ادا کو اس سے ماخوذ بتایا گیا ہے (۱۴۲)، حالانکہ سوائے تکنیک کی مماثلت اور طوائف کے مرکزی کردار ہونے کے ہمیں اور کوئی یکسانیت دونوں میں نہیں ملی۔ ننھی نامی طوائف کی زبانی یہ ناول طوائف کے لڑکپن سے ادھیڑ عمری تک کا قصہ ہے جو اس کی توبہ کے بعد نکاح، میاں کے ساتھ گھر گرہستی سنبھالنے اور حج کر کے ایک پر سکون تائب زندگی گزارنے پر منتج ہوتا ہے۔

ناول کی ابتدا میں ننھی بتاتی ہے، اس کی تشہیر اور گاہک پیدا کرنے کے لیے کسی طوائف کے مجرے میں اسے بھی ساتھ لے جایا جاتا تھا۔ یہاں وہ خود کو سادہ لوح کم سن لڑکی بتاتی ہے جسے بات بات پر نائکہ اور استاد جی سمجھاتے ہیں۔ اپنی کم عمری کے سبب وہ گیگلی ہے اور کوئی تعریف کرے تو دل کو پھسلنے سے نہیں روک پاتی۔ اسے نائکہ اور استاد جی سمجھاتے ہیں کہ فرمائش کرے، تاہم وہ نہیں کر پاتی۔ یہاں اس کی حیثیت بہت کمزور ہے جہاں کچھ بھی وہ اپنی مرضی

سے نہیں کر سکتی، دل تعریفیں سن کر کھینچتا ہے تو وہ روک نہیں پاتی جس پر اسے نائکہ کے غصے کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ اس حصے میں ناول جہاں ننھی کی بے اختیاری کو سامنے لاتا ہے، وہیں کیفیات کے بیان میں بڑی مہارت کا ثبوت دیا گیا ہے۔ ننھی کا تعریف سن کر لجانا، دل کی حالت کا غیر ہونا، باوجود سمجھانے کے چلتروں سے کام نہ لے پانا دکھایا گیا ہے۔ جبکہ جوانی آنے پر تربیت اور اس کے تجربات سے مزاج اور طرزِ عمل میں جو تبدیلی آتی ہے، اس تفصیل کو خوبی سے بیان کیا گیا ہے۔ اس پر متکلم راوی نے جذبے کی کیفیات اور سچائی کو دو چند کر دیا ہے۔ لڑکپن اور جوانی میں پایا جانے والا فرق یوں نمایاں ہو کر سامنے آتا ہے اور بڑا فطری لگتا ہے۔ ننھی کے کردار میں بامعنی اور واضح تبدیلی اس کی نتھ توڑی کے بعد آتی ہے۔ اسے صیغۂ راز میں رکھا جاتا ہے اور اس کے نام پر ایک نواب سے اچھی خاصی رقم بھی بٹوری جاتی ہے، لیکن ننھی کی ماں پہلے ہی ایک ڈپٹی صاحب کو بڑی رقم کے عوض خوش کر دیتی ہے۔ اس واقعے کے بعد ننھی بناوٹ سیکھ جاتی ہے، اسے فرمائشیں کرنا آ جاتا ہے اور جھوٹ موٹ دوسروں کو اپنی محبت کا یقین دلانا بھی اس کے مزاج میں شامل ہو جاتا ہے۔ سرفراز نے ان تبدیلیوں کو دکھانے کے لیے مناسب موقع ڈھونڈا ہے۔ (۱۲۵)

ناول میں میر صاحب اور نواب اختر زمان ننھی سے کیے گئے وعدے بھلا دیتے ہیں۔ اس پر ننھی کا ردِ عمل دکھاتا ہے کہ طوائف محض نائکاؤں کی تربیت سے نہیں، ایک حد تک تماش بینوں کے رویے سے بھی کسبی بنتی ہے۔ ننھی کا دل جن لوگوں سے ملتا ہے، اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ رنڈی محض روپے پیسے پر نہیں مرتی، ایک انسان ہونے کے ناتے اسے ایسے انسانوں سے دلچسپی رہتی ہے جو اس کے ہم ذوق ہوں اور اس سے ہمدردی رکھتے ہوں۔ طوائف کے باقی سب تعلقات تو کاروباری ہوتے ہیں لیکن اس کا دل انھی مردوں میں لگتا ہے جو اسے محض لذت کوشی کی کوئی چیز نہ سمجھتے ہوں۔ (۱۲۶)

ننھی رحیم پور کے ایک رئیس کی خدمت میں چلی جاتی ہے اور اسے خوب لوٹتی ہے۔ وہاں وہ رئیس کی بیگموں کو نیچا دکھانے میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھتی۔ یہ اس کے مزاج میں اختیار اور اقتدار کے بڑھتے ہوئے عنصر کی طرف اشارہ ہے۔ بیانیے کے مطابق رئیس کے تمام انتظام کو ننھی اور اس کے کارندے تلپٹ کر دیتے ہیں۔ اس میں لوٹ کھسوٹ، اپنے خوشامدیوں کو ملازمت پر رکھوانا اور باصلاحیت افراد کو ناپسندیدگی کی بنیاد پر نوکری سے نکلوا دینا شامل ہیں۔ نوابوں، رئیسوں اور بادشاہوں کے 'زوال' میں عام طور پر عورت اور خاص طور پر طوائف کے کردار کو دکھانا، اردو دنیا کا معروف بیانیہ ہے۔ یہاں کچھ سادہ سے سوال پوچھ لینا بے موقع نہ ہوگا۔ رنڈیوں نے رئیسوں کو برباد کیا، مان لیا تو یہ رئیس اتنے احمق کیوں تھے کہ اپنا برا بھلا سمجھ نہ سکے؟ انھیں ایسی لت لگتی ہی کیوں تھی؟ عورت کے ہاتھوں وہ کھلونا کیوں بنے ہوئے تھے؟ اگر وہ ایسے ہی ننھے تھے تو پھر اس میں طوائف کا کیا ذکر، انھیں احمق بنانا اور لوٹنا کون سا مشکل تھا؟

رئیسوں اور نوابوں کی نااہلی کا تجزیہ کرنے اور شاہی نظام میں موجود جھول اور کجیوں کا جائزہ لینے کے بجائے ملبہ طوائفوں پر ڈال دینا مردانہ کلامیہ (Male Discourse) کا محبوب مشغلہ ہے جو طوائف ہو یا شریف عورت سب کی اصلاح کے لیے ہر لحظہ تیار رہتا ہے۔ جیسے مرد تو دودھ کے دھلے ہیں جنھیں سگھڑ، نیک اور باعصمت بی بیاں مل جائیں تو دنیا منقلب کر کے رکھ دیں۔

ننھی، رئیس سے ہزاروں بٹور لیتی ہے جس سے وہ مکان خریدتی ہے، دو کانیں بنا لیتی ہے۔ اسی دوران اس کے ایک بیٹی بھی ہو جاتی ہے۔ رئیس سے علیحدہ ہو کر دلی واپس آنے پر جب ننھی اتنا معاشی سرمایہ اکٹھا کر لیتی ہے تو اس کے مقام و مرتبے میں بھی تبدیلی آ جاتی ہے۔ کوٹھے کے باقی کار پردازوں کے مقابلے میں اس کی حیثیت مستحکم ہو جاتی ہے۔ وہی ماں جو اسے پہلے بات بے بات جھڑکتی اور سمجھاتی رہتی تھی، اب اس کی حاکمیت تسلیم کرنے پر مجبور ہو جاتی ہے۔ ننھی پہلے ہر بات میں اپنی ماں اور استاد جی سے دبتی تھی لیکن اب دو ایک معمولی لڑائیوں میں ہی وہ اپنے اختیار کے ساتھ اقتدار کو بھی جتا دیتی ہے تو دونوں بڈھا بڑھیا اس کی حیثیت تسلیم کر لیتے ہیں۔ ننھی بیان دیتی ہے کہ

اس اختیار پر اسے سرور آنے لگا۔(۱۲۷)

کسی ایک گروہ کے اندر رہتے ہوئے فرد کی سماجی حیثیت کیسے تبدیلی کے عمل سے گزرتی ہے، ناول کے پلاٹ سے یہ بہ خوبی واضح ہے۔ جسے سب ہر وقت ننھی گیگلی سمجھتے ہوئے سکھانے پڑھانے پر تیار رہتے تھے، جو اپنی مرضی سے نہ فرمائش کر سکتی تھی، نہ ہنس بول سکتی تھی، یعنی اس کا اختیار بھی بہت حد تک مسلوب تھا، اب اپنی کاوشوں سے معاشی سرمایہ اکٹھا کر کے اس قابل ہو گئی ہے کہ دوسروں پر اپنی حیثیت جتا سکے۔ اس سفر میں اختیار ہی اقتدار لے کر آیا ہے۔ اس مرحلے کے بعد ننھی کوٹھے کی مقتدر ہستی بن جاتی ہے، جہاں ہر معاملہ اب اس کی مرضی کے مطابق طے پاتا ہے۔ اس کا اپنی زندگی پر اختیار بھی کاملیت کی حدوں کو چھو رہا ہے اور دوسروں پر اقتدار بھی قائم ہو گیا ہے۔ اسے سورکن کے لفظوں میں بہتری کہا جا سکتا ہے، ایسی تبدیلی جس میں فرد کی حیثیت مرتبے کے اعتبار سے ترقی کر جاتی ہے۔ اس ترقی کے باوجود سرفراز ننھی کے کردار میں ایک کسک دکھاتے ہیں۔ وہ سرور جو اپنی حاکمیت کے قائم ہونے پر اس کی شخصیت کا جزو بن گیا تا دیر قائم نہ رہ سکا۔ وہ کوشش کرتی ہے کہ کوئی ایسا جیون ساتھی مل جائے جس کی نظر اس کی دولت پر نہ ہو بلکہ جو زندگی کے دکھ سکھ میں اس کے ساتھ کھڑا ہو اور اس سے قلبی تعلق قائم کرے۔ سرفراز باوجود معاشی خود مختاری، اختیار اور اقتدار ننھی کے دل میں گھر بیٹھنے کی کسک دکھاتے ہیں۔ ایک کش مکش ہے جو اس تبدیلی کے باوجود اس کے باطن میں چل رہی ہے۔

ننھی کی زبان سے سرفراز اُن مشکلات کو بیان کرتے ہیں جو نکاح کے بعد طوائف کو پیش آ سکتی ہیں۔ یہاں

بڑی وضاحت سے بہو بیٹی اور طوائف کی الگ الگ دنیاؤں کا فرق دکھایا گیا ہے۔ طوائف بہو بیٹی بننے کی کوشش کرتی ہے تو اپنی تربیت اور طرزِ زندگی کے باعث بعض عادتیں چھوڑ نہیں پاتی، بیانیے کے مطابق یہی عادتیں اسے گھر کی دنیا میں ناکام کر دیتی ہیں۔ مثلاً جو اختیار اور آزادی طوائف کی زندگی میں کوٹھے پر ہوتے ہیں، وہ بہو بیٹی کی پابند دنیا میں قدم رکھتی ہے تو ہر معاملے میں قید اس کے لیے وبال بن جاتی ہے۔ معاشی تنگ دستی کے زمانے میں بہو بیٹیاں گھر کے معمولی کام کرنے میں عار محسوس نہیں کرتیں، تاہم طوائف یہ نہیں کر پاتی۔ میاں کی تنگ دستی دور کرنے کے لیے بیوی اپنا زیور تک گروی رکھ دیتی ہے، طوائف کے لیے اپنی 'محنت' سے بنائے ہوئے سرمائے کی یوں قربانی دینا مشکل ہے۔ ننھی کی نظر میں یہ سب مشکلات رہتی ہیں، تاہم وہ خود اختیاری طور پر فیصلہ کرتی ہے کہ اس نے گھر بسانا ہے۔ اب سوال رہ جاتا ہے صحیح آدمی کی تلاش کا: ایسا آدمی جو فریبی نہ ہو جس کی نظر اس کی دولت پر نہ ہو۔ ناول کا ہی ایک کردار مرزا جو اس کے پرانے جاننے والوں میں ہے، اس حوالے سے ایک معقول انتخاب نظر آتا ہے۔ دونوں میں خط کتابت ہوتی ہے جس میں دونوں کو ایک دوسرے کو سمجھنے کا موقع ملتا ہے۔ اسی دوران ننھی بھی پرکھ لیتی ہے کہ مرزا اس میں کسی اور وجہ سے دل چسپی نہیں لے رہا، نہ اس کی نظر میں لالچ ہے۔ ننھی تائب ہو کر مرزا سے نکاح کر لیتی ہے۔ ایک مولوی صاحب کے سمجھانے پر وہ اپنی دولت کا بڑا حصہ یتیم خانے اور ہسپتال کے ایک وارڈ کے لیے مختص کر دیتی ہے۔ وہ تاکید کرتی ہے کہ یتیم خانے میں طوائفوں کے حرام کے بچے پالے جائیں تاکہ طوائفوں میں بچوں کی کفالت کے خوف سے قتل کرنے کا جو منفی رجحان پایا جاتا ہے، اس میں تخفیف ہو سکے۔ اسی طرح ہسپتال کا وارڈ بھی وہ خاص طوائفوں کے لیے وقف کرتی ہے تاکہ ان کو جو علاج کی مناسب سہولتیں میسر نہیں، ان کا سد باب ہو سکے۔

ننھی کا یہ عمل سماجی تبدیلی میں اختیار اور ثقافتی اقتدار کے تعلق کو ظاہر کرتا ہے۔ یہ زندگی جس میں اب معاشی خوش حالی بھی نہیں ہے اور آزادہ روی بھی حدود کی پابند ہو گئی ہے، ننھی نے خود چنی ہے۔ یہاں اصلاحی رجحان کے تحت یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ مصنف نے یہ انتخاب کروایا ہے۔ اگر یہ مان بھی لیا جائے تو بھی یہ دیکھنا چاہیے کہ ناول میں ننھی کا یہ عمل اپنے اختیار کو استعمال کرنے کی صورت سامنے آیا ہے، سو یہ تبدیلی اگر معاشی اعتبار سے کہتری (Descending) ہے تو سماجی اعتراف (Acceptability) کے اعتبار سے بہتری (Ascending) ہے۔ تبدیلی کی تعبیر اس تناظر (Point of Reference) سے ہو رہی ہے جس سے دیکھنے والا اس کا مشاہدہ کر رہا ہے۔ زمین کا دایاں ہے نہ بایاں، کسی مقام کو مرکز مان کر ہی دایاں بایاں متعین ہوتا ہے۔ یہاں بھی تبدیلی کا عمل تو طے شدہ ہے، تاہم اس کی سمت کا تعین اس تناظر کا مرہون ہے جس کی روشنی میں اسے سمجھا جا رہا ہے۔

اس مقام پر مزید وضاحت کے لیے ننھی کے اس عمل کا تقابل امراؤ جان ادا کے اپنی بقیہ عمر گزارنے کے فیصلے

سے کرنا خالی از دل چسپی نہ ہوگا۔ سرفراز اپنی اصلاح پسندی کے سبب گھر بسانے کو ترجیح دیتے ہیں اور نھی کے منھ سے طوائفوں کے لیے ایسی ہی نصیحتیں کرواتے ہیں کہ تائب ہو کر شادی کرنے سے نہ بڑھاپا خراب ہوگا نہ نائکہ بننے کی تکلیف اٹھانا پڑے گی۔ امراؤ بھی ناول کے اختتام پر طوائفوں کو سمجھاتی ہے کہ کوئی انھیں سچے دل سے چاہنے والا نہیں، ''سچی چاہت کا مزاہ اسی نیک بخت کا حق ہے جو ایک کا منھ دیکھ کے دوسرے کا منھ کبھی نہیں دیکھتی۔ تجھ جیسی بازاری شفتل کو یہ نعمت خدا نہیں دے سکتا۔'' (۱۲۸)

سرفراز دہلوی کے مقابلے میں یہ تصور یاسیت پر مبنی ہے۔ رسوا ناول میں گھریلو عورتوں اور طوائفوں کا تقابل کر کے دونوں کو علیحدہ علیحدہ ثابت کر چکے ہیں، ان کی نظر میں واپسی کا کوئی امکان نہیں، سرفراز کے ہاں امکان موجود ہے۔ اگر امراؤ کے اختیار پر نظر ڈالی جائے تو اس کا فیصلہ اپنی خو بچانے پر قائم ہے۔ اسے کسی کی باندی بن کر رہنا گوارا نہیں، نہ وہ نائکہ بن کر اپنا سب کچھ نوچی کے حوالے کرنا چاہتی ہے۔ اس نے کتابیں پڑھنا اور لوگوں کا مطالعہ کرنا جیسے مشاغل اپنا لیے ہیں۔ اس کی نظر میں شادی کی زندگی، قید کی زندگی ہے۔ وہ اپنے ارادے کا اظہار کرتی ہے، ''میں بہت دن ہوئے سچے دل سے توبہ کر چکی ہوں اور حتی الوسع نماز روزے کی پابند ہوں۔ رہتی رنڈی کی طرح ہوں۔ خدا چاہے مارے، چاہے جلائے مجھ سے پردے میں گھٹ گھٹ کے تو نہ بیٹھا جائے گا۔'' (۱۲۹) امراؤ اتنی پر اعتماد ہے کہ مردوں کو ترکی بہ ترکی جواب دینے کا بوتا رکھتی ہے۔ جب نواب سلطان نے کہا کہ رنڈیاں دوسروں سے لکھوا کے اپنے نام سے پڑھتی ہیں تو اس نے پلٹ کر جواب دیا مرد بھی ایسا کرتے ہیں۔ یہ اختیار اور اعتماد ناولوں میں مذکور اُس دور کی گھریلو عورتوں میں نظر نہیں آتا۔

نھی جس پابندی کو قبول کر لیتی ہے، امراؤ اسے تسلیم کرنے پر آمادہ نہیں۔ وہ ایک تائب زندگی گزار رہی ہے، تاہم اسے اپنا اختیار چھوڑنا پسند نہیں۔ اسے یہی دھڑکا، بلکہ یقین ہے کہ گھر کی زندگی کے دائرے میں آنا، اپنی اس آزادی کو کھو دینا ہے۔ اس کے کردار کی یہی خوبی اسے نھی سے مختلف بناتی ہے۔ یہاں اصلاح نہیں، ناول کا عمل اپنے بل پر کھڑا ہے، اسی لیے زیادہ مبنی بر حقیقت معلوم ہوتا ہے۔ طوائف نے رنڈی پُنا تو چھوڑ دیا ہے، لیکن جو آزادی اس کی فطرتِ ثانیہ بن چکی اسے چھوڑنے پر آمادہ نہیں۔ اس موقعے پر امراؤ کا ثقافتی سرمایہ اسے شعر و شاعری کی محفلوں میں آنے جانے اور مردوں سے برابر کی سطح پر ملنے کا امکان فراہم کرتا ہے۔ اس طرح وہ اپنے اختیار کا اظہار کرتی ہے اور زندگی اپنے فیصلوں کے مطابق گزارتی ہے۔ اس سے پہلے فیضو کی ساتھ نکل کھڑے ہونا اور فیضو کی گرفتاری پر لکھنؤ کی بجائے کان پور کا رخ کرنا بھی یہی ظاہر کرتا ہے کہ امراؤ کو اپنی خود مختاری عزیز تھی۔ وہ کان پور رہنے کے فیصلے میں اس کا ذکر بھی کرتی ہے کہ کان پور کے لوگوں کا طرزِ عمل، رویہ، بول چال کچھ بھی اسے نہ بھایا لیکن ''خود مختاری کی زندگی میں

کچھ ایسا مزہ ہے کہ واپس [لکھنؤ] جانے کو جی نہیں چاہتا۔"(۱۰۰) ایک اور دلچسپ حقیقت مولوی صاحب کی معرفت کمرہ کرائے پر لینا ہے۔ کان پور میں بھی طوائف کے پیشے کی تسلیم (Acceptance) دکھاتی ہے کہ معاملہ لکھنؤ یا اہل لکھنؤ کا نہ تھا، مردوں کی دنیا میں طوائف کا کاروبار چل نکلنا چنداں مشکل نہ تھا۔ پھر ایک امام مسجد کا کمرہ لینے میں امراؤ کی مدد کرنا، اس بات کو سامنے لاتا ہے کہ اس کے نزدیک امراؤ بے سہارا ہے، جس کی مدد کی جاسکتی ہے، عام اس سے کہ اس کا پیشہ کیا ہے۔ ویسے تو جس عالم میں مولوی کو دکھایا گیا ہے، اس سے ایک غریب امام مسجد کی تصویر ابھرتی ہے جو شاگردوں کے ٹکڑوں پر پل رہا ہے، اس کے باوجود ایک لمحے کے لیے بھی کان پور میں عام طور پر اور مولوی کے ہاں خاص طور پر امراؤ کے پیشے کی نسبت کوئی مسئلہ پیدا نہیں ہوتا۔ ظاہر میں تو کجا، مولوی کے دل میں بھی ایسا کوئی فقرہ نہیں گونجتا، نہ کوئی خیال جھلکتا ہے جسے ناپسندیدگی پر محمول کیا جاسکے۔

امراؤ کے طرزِ عمل اور زندگی اپنی مرضی سے گزارنے کے فیصلے کو سمجھنے کے لیے ناول کے پہلے باب کا جائزہ مفید ہو سکتا ہے۔ رسوا نے ناول کا آغاز مشاعرے سے کیا ہے جو ثقافتی منطقے (Cultural Space) کو سمجھنے کے لیے ایک بنیادی ذریعہ بن سکتا ہے۔ مشاعرہ یہاں محض وقت گزاری کا مشغلہ یا کوئی تفریحی سرگرمی نہیں ہے۔ اس ثقافت میں شاعری ایک تہذیبی قدر کی حیثیت اختیار کر گئی ہے۔ اس سے واقفیت کا درجہ، مہذب ہونے کے درجے کا پیمانہ ہے۔ یہاں شاعری سخن سازی بھی ہے، سخن فہمی بھی اور راہ سخن بھی۔ مشاعرہ یہاں سماجی تعامل (Social Interaction) کا ذریعہ ہے۔ اس سماجی منطقے میں کوئی فرد اپنے ثقافتی سرمائے یعنی تہذیب، تربیت، ذوق، خلاقی، ذہانت، ذکاوت اور نکتہ فہمی دکھا بھی سکتا ہے، آزما بھی سکتا ہے اور سیکھ بھی سکتا ہے۔ شاعری کو اس تصورِ کائنات میں تقدس کا درجہ حاصل ہے۔ مثلاً ایک موقع پر ناول ربط ضبط میں التجا کے دوران ایک مصرعہ 'اپنے پیارے حبیب کا صدقہ' منھ سے نکل جانے پر سلطان عالی اسے دعا کے مقبول ہو جانے پر محمول کرتے ہیں۔

امراؤ جان ادا کا آغاز مشاعرے سے کرنا رسوا کے لیے پلاٹ کی بنت میں کئی امکانات (Probabilities) اور سہولتیں فراہم کرتا ہے۔ یہ بچھڑوں کو ملانے کا ذریعہ بن گیا ہے۔ مشاعرے میں امراؤ کی آمد کئی حوالوں سے اہم ہے۔ اس کی تائب زندگی کی طرف توجہ اسی سے جاتی ہے۔ حقیقت نمائی (Verisimilitude) پیدا کرنے کے لیے رسوا یہ آغاز میں ہی بتا چکے ہیں کہ ان کے ایک دوست 'اطراف دہلی' کے رہنے والے منشی احمد حسن لکھنؤ میں 'بہ طریق سیر و سیاحت' آئے ہیں۔ ان کو لکھنؤ کی دلچسپیاں دیکھنے کا شوق ہے، جس کی تسکین کے لیے چوک میں سید حسین کے پھاٹک کے پاس کمرہ لے کر رہائش اختیار کی اور وہاں مختلف سرگرمیاں شروع کر دی گئی ہیں۔ یہیں رسوا اس کمرے سے متصل ایک اور کمرے کا ذکر کرتے ہیں۔ قرینے سے معلوم ہوا کہ اس میں کوئی طوائف رہتی ہے، وہ قرینہ کبھی کبھار شام کو گانے کی

شخص کی ہے۔ کھڑکیوں میں پردے پڑے رہنا، چوک کی طرف کے دروازے کو مقفل رکھنا اور گلی کی جانب سے نوکروں کی آمد ورفت کا ہونا، ایک ایسے فرد کی طرف اشارہ کرتے ہیں جو زندگی کی نیرنگیوں سے منھ موڑ بیٹھا ہے۔

آواز کا آنا تھا۔ اس کے علاوہ جو تفصیل یہاں دی گئی ہے، وہ ایک زندگی سے علیحدگی (Abandoned) اختیار کیے ہوئے

رسوا بڑی مہارت سے منشی احمد حسن کے کمرے کے بے تکلف مشاعروں میں سے ایک کا حال شامل کتاب کرتے ہیں۔ یہ اس انتخاب (Selection) کی مثال ہے جس سے ناول نگار اپنی دنیا تعمیر کرتا ہے۔ یہاں مشاعرہ اور امراؤ کے کمرے کا بیرونی منظر مل کر امکان پیدا کرتے ہیں کہ امراؤ کی تائب زندگی کی تصویر ابھاریں اور ساتھ ہی یہ سوال بھی قاری کے ذہن میں پیدا کریں کہ امراؤ نے یہ تنہائی کیوں اختیار کر رکھی ہے۔ اسی سے رسوا کو یہ موقع ملتا ہے کہ وہ اپنے ذاتی تعلق کے حوالے سے امراؤ سے سوال کریں کہ وہ یہاں ان حالوں میں کیسے پہنچی جس کے بعد اس پوری کہانی کا جواز پیدا ہوتا ہے جو امراؤ اپنی سوانح کی صورت میں سناتی ہے۔ منشی احمد حسن اور کمرے کی بیرونی تفصیل اس تجسس کو ابھارنے اور سوال کا امکان پیدا کرنے کے لیے آئے ہیں۔

اب آیئے مشاعرے کی جانب۔ مشاعرہ شریف ثقافت کی ایک اہم سرگرمی ہے۔ اس میں شرفا مل بیٹھتے، اپنی زبان دانی اور اس ذوقِ شعری کا بھی جو اپنی تربیت کے دوران انھوں نے اکٹھا کیا، اظہار کرتے۔ مشاعرے کی دو حیثیتیں سامنے آئیں، تربیت گاہ کی بھی اور تربیت کے امتحان گاہ کی بھی۔ پھر اس سرگرمی کا تعلق اجتماع سے ہے۔ اس اجتماع میں آنے کا مطلب اُس مخصوص حلقے میں شامل ہونا ہے جو شرفا سے خاص ہے۔ یاد رہے، رسوا بتا چکے کہ یہ طرحی مشاعرہ نہیں، اس لیے اسے عوامی اجتماع (Public Gathering) تصور نہیں کیا جا سکتا۔ یہ "بے تکلف احباب" کی محفل ہے۔ یہ اہم ہے کہ امراؤ کو اِس خاص محفل میں بار ملا ہے اور وجہ ظاہر ہے اس کا مذاقِ شعر ہے۔

اسی بنیاد پر یہ نتیجہ نکالنے میں مدد ملتی ہے کہ یہ ثقافتی سرمایہ ہے، جس کے بل پر طوائفوں کو مقبولیت حاصل ہو رہی ہے اور خاص محفلوں میں آنے کی اجازت بھی۔ رسوا نے مشاعرے کی مدد سے مقبول صنف غزل کو بھی ناول میں شامل کر لیا ہے اور سلیقے سے۔ اس میں مختلف رنگ کی غزلیں بھی آ گئیں، لوگوں کا مذاق، داد کا انداز، داد کا سبب، لفظی تکرار سب ہی آ گیا۔ یہ مثال بھی مل گئی کہ اگر کسی سے کچھ کہنا ہے تو شعر کے ذریعے، لباس پر چوٹ کرنا ہے تو سہارا شعر کا ہے۔ اشراف ثقافت میں جو زنانہ مردانہ کی دنیائیں علیحدہ علیحدہ (Separate Worlds) ہونے کا تصور ہے[۳۰] اس میں مشاعرہ ایک ایسی سماجی سرگرمی ہے جسے مخلوط بنانے کا موقع مل گیا ہے اور موقع موجود ہے۔ بصورتِ دیگر امراؤ سے کوٹھے پر ملاقات ہوتی جس سے ناول کا رُخ اور امراؤ کی شخصیت اور ہی رنگ میں سامنے آتے۔ امراؤ کے شعری مذاق اور آخر میں اپنی اختیار کردہ تنہائی کی زندگی کو سامنے لانے کا موقع بھی مشاعرے سے ملا، کوٹھے پر جانا نہیں پڑا۔

پہلا تعارف ایک پختہ مذاق شاعرہ کی صورت میں ہو گیا جس سے مدد ملی کہ ناول میں اس کا مجبوراً رنڈی بنا دیا جانا اور خود اس پیشے کو ناپسند کرنا بھی، قابلِ یقین لگنے لگے۔ سو مشاعرہ یہاں حقیقت کا تاثر (Reality Effect) پیدا کر رہا ہے، امراؤ کی شخصیت کا صائب تعارف بھی ہے اور تہذیبی مطلقے کا اظہار بن کر آیا ہے۔ اسی سے یہ برآمد ہوا کہ امراؤ اپنے ثقافتی سرمائے کی بنیاد پر خاص خاص محفلوں میں بار پاتی ہے۔ یہی سماجی تحرک اس کے کردار میں نظر آتا ہے جو اپنے اندر اختیار کا پہلو لیے ہوئے ہے۔ بطور ایک عام عورت کے شاید وہ اس صعودی سماجی تحرک کو حاصل نہ کر پاتی۔ یہ سماجی تحرک ہی ہے جس نے اس کے لیے آزاد زندگی جینے کو ایک ایسی عادت میں بدل دیا ہے کہ تائب ہونے پر بھی وہ تنہا آزادی کی زندگی گزارنا چاہتی ہے، اسے گھٹ گھٹ کر مرنا قبول نہیں۔ دوسری بات یہ کہ امراؤ کا یوں کسی مرد کے سہارے کے بغیر زندگی گزارنا اس طرف بھی اشارہ کر رہا ہے کہ اگر معاشی خود مختاری حاصل ہو تو سماجی آزادی بھی ممکن ہے۔ امراؤ کے لیے خود مختاری کی زندگی اسی سبب سے ممکن ہو سکی۔ اس کے پاس ''اس قدر اندوختہ'' موجود ہے کہ اپنی زندگی سہولت سے بسر کر سکتی ہے۔ سو سماجی اختیار، معاشی آزادی پر انحصار کر رہا ہے۔ اس کی مثالیں ایسے ناولوں میں بھی دکھائی دے جاتی ہیں جو عورت کو 'لونڈی' ثابت کرنے اور اسے یہ بات تسلیم کروانے کے لیے تبلیغ کا روپ دھار لیتے ہیں تاہم ان کا عمل اور بیانیہ کچھ 'اور' ہی کہتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ رسوا کے ہاں، طوائفوں کی عمومی قسمت کے برعکس جن میں کہانی کا خاتمہ ان کی موت پر ہوتا ہے، یا کس مپرسی کی زندگی پر اور وہ عموماً کوئی ''شریف بی بی'' نہیں بن پاتیں، امراؤ نا صرف ایک پرسکون آزاد زندگی گزارتی ہے بلکہ وہ ایک معروف شاعرہ اور شعر و سخن کی سرپرست کا کردار بھی حاصل کر لیتی ہے۔ (۱۳۲)

افسانۂ نادر جہاں ایک مثالی عورت کی تصویر سامنے لانے کی کوشش کرتا ہے۔ ایسی عورت جو سسرال اور شوہر کی طرف سے ہر ظلم پر آمین کہے، صبر و تحمل بردباری سے کام لے، سسرال کو قلعہ اور شوہر کو بادشاہ سمجھے، خدمت میں حکومت، حکومت میں ذلت تصور کرے۔ یہاں شوہر سے برابری کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا کہ اُس میں ایک قوت شجاعت کی زیادہ ہے۔ اس کے باوجود جب مرکزی کردار طاہرہ کا شوہر دوسری شادی کرتا ہے تو معیشت پر مکمل کنٹرول نہ ہونے کے سبب مجبور و بے بس نظر آتا ہے۔ دوسری بیوی اور اس کا خانوادہ جنھوں نے محض اس لیے میر صاحب سے شادی کی تھی کہ جائیداد ہاتھ آئے گی جب انھیں خبر ملتی ہے کہ اس کے نام تو جائیداد کا کچھ بھی نہیں تو ان کا دم نکل جاتا ہے۔ گھر بار، گاؤں کی زمین سب کچھ طاہرہ کے نام تھا، اس لیے دوسری شادی کرنے پر میر صاحب کی فضیحتی ہوئی۔ دوسری بیوی اسی بھرے میں تھی کہ سب جائیداد میر صاحب کی ہے مگر عقدہ کھلا تو دیدے پھٹے رہ گئے، اب کسی طور چین نہ پڑا۔ معیشت جس کے ہاتھ، اسی کے پو بارہ، اسی کی قسمت ساتھ۔ اس موقع پر طاہرہ کے لہجے میں اعتماد محض اس لیے

نہیں تھا کہ اس نے میاں کی چوری پکڑ لی وہ تو اطاعت کا وعدہ لیے جنمی تھی جو کثرتِ ازدواج کو حکمِ رسول ﷺ کہہ چکی ہو، اسے دوسری شادی پر کیسے اعتراض ہو سکتا تھا۔ یہ معیشت کا بل تھا جو آوازے کسے دیتا تھا۔ میر صاحب کا شوہر، مرد اور سید ہونے کے باوجود بے دست و پا ہونا، معاشی بنیاد کھوکھلی ہونے کے سبب ہے۔ وگرنہ تو یہ وہی طاہرہ ہے جو شوہر کے پاؤں پر سر رکھ کر مرنا چاہتی ہے جس کا صبر مثالی نوعیت کا ہے۔ اس مقام پر وہ اپنے میاں کو شرمندہ کرتی ہے کہ وہ ایک تعویز گنڈے کرنے والی دھوکے باز کے ہتھکنڈوں میں آ گیا جس نے اپنے بھروں سے اُسے شیشے میں اتار لیا۔ وہ طعنہ دیتی ہے کہ پڑھا لکھا آدمی ہو کر ایسا ناسمجھ اور نادان بن جائے۔ میں نے مردوؤں کو چھوچھکے کا مقلد نہیں دیکھا تھا، عورتیں البتہ ضعیف الاعتقاد ہیں، ذرا میں پھسل پڑتی ہیں۔''(۱۳۳) عورت مرد کا یہ تقابل اس کی بات کو میر صاحب کے لیے اور زیادہ شرمندگی کا سامان بنا دیتا ہے۔ یہاں عورت کو مانی ناقص العقل کہنے والی طاہرہ ہی عقل کا پتلا اور سمجھدار نظر آتی ہے اور سید صاحب مرد ہوتے ہوئے کٹنیوں کے فریب میں آ جاتے ہیں۔

سادہ سماج بقول ڈرخائم میکانکی اتحاد (Mechanical Solidarity) سے باہم جڑے ہوتے ہیں اور پیچیدہ نامیاتی اتحاد (Organic Solidarity) سے، جہاں حیاتیاتی جسم کی طرح ہر عضو خاص اپنا تفاعل سرانجام دیتا ہے، لیکن اسے دیگر تمام اعضا کی امداد حاصل ہوتی ہے۔(۱۳۴) اگر ناولوں میں موجود سماج اور اس میں آنے والے بدلاؤ کا مطالعہ کریں تو یوں لگتا ہے کہ سماج میکانکی اتحاد کی جانب بڑھ رہا ہے۔ یہ بہت عجیب لگتا ہے کہ ڈرخائم کی تفہیم میں سادہ سماج میکانکی اور پیچیدہ نامیاتی بنیادوں پر مربوط ہوتا ہے۔ جبکہ ہم یہاں تبدیلی کو بالعکس بتا رہے ہیں۔ اگر انیسویں صدی کے ناولوں میں موجود کرداروں، ان کے مقام، باہمی تعلق اور تفاعل کو دیکھیں تو وہ مربوط ہے۔ ہر ایک نے اپنا اپنا گھاٹ پہچان رکھا ہے۔ سبھی اپنی اپنی کھال میں مست ہیں۔ یہاں کوئی طبقاتی تقسیم کا مسئلہ پیدا نہیں ہوا۔ اگر کوئی اس تصویر میں نچلے درجوں سے تعلق رکھتا ہے تو اس کے لیے کوئی ذاتی مسئلہ نہیں، اسے سماج کے بنے ڈھانچے میں اپنا مقام قبول ہے۔ اعلیٰ ادنیٰ کی واضح تقسیم پر سب کا ایمان ہے۔(۱۳۵) کوئی چمار ہے تو اسے اپنی حیثیت کا اندازہ ہے اور کوئی سید ہے تو وہ اپنا مرتبہ جانتا ہے۔ ناولوں میں ان کے باہمی ارتباط (Interaction) کے دوران انھیں اس بات کا لحاظ رہتا ہے۔ یہ عجیب و غریب معاملہ ہے کہ تبدیلی کے ساتھ یہ نامیاتی ارتباط میکانکی کی طرف سفر کرتا ہے جسے ترقی معکوس کہا جا سکتا ہے۔ یہ اُن تصویروں سے واضح ہے جو اردو ناولوں میں ابھرتی ہیں۔ اس کی ایک توجیہہ تو یہ کی جا سکتی ہے کہ ناول لکھنے والے بیشتر اشراف میں شامل ہیں۔ اس لیے ان کے نقطۂ نظر سے ایسی تمام تبدیلیاں جن میں موجودہ صورتحال (Status Quo) کے منقلب ہونے کا اندیشہ ہو، اسے ناپسند بنا کر پیش کیا جائے۔ یوں سامنے آنے والی تصویر نامیاتی سے میکانکی اتحاد کی طرف سفر کرتی دکھائی دیتی ہے۔ اس ذیل میں اصلاحی ناولوں کا کردار بھی اہم ہے۔ جن معاملات

کی اصلاح مقصود ہے ان کی تصویر اور پیش کیے گئے مجوزہ سماج، اقدار اور ثقافت سے میکانکی پن کا احساس مزید گہرا ہوتا ہے۔ اس 'مجوزہ' ثقافت میں مذہب، سیاست، سماج، اقدار، سب الگ الگ اکائیاں بن کر ابھرتے ہیں جن کا باہمی تعلق کمزور ہے۔ اس کمزور تعلق کو طاقت کی منطق (Logic of Power) سے سہارا دینے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہاں خدا، شوہر، ریاست سب 'بادشاہ' کے روپ میں آتے ہیں۔ سب کی اہمیت منوانے کا طریقہ یہی تصور کیا گیا ہے کہ انھیں 'حاکم' بنا کر پیش کیا جائے۔ سماج کو جوڑنے کے لیے جس باہمی تعاون، ہم آہنگی، رفاقت اور احترام کی ضرورت ہوتی ہے، اس کی بجائے کبھی نتائج سے ڈرا کر، کبھی تحکمانہ حیثیت کا خوف دلا کر اسے متحد رکھنے کی کوشش ملتی ہے۔

ناول یہاں ایک ایسی صنف کے طور پر سامنے آتا ہے جو تبدیل ہوتے حالات میں اپنی پوزیشن کو مستحکم کرنے کا آلہ بن گیا ہے۔ اس کی مدد سے مختلف کردار اپنے دائرہ کار، اختیار اور اقتدار کو وسعت دینے کے درپے ہیں۔ کرداروں کا تنوع اس کوشش کو کش مکش میں تبدیل کر دیتا ہے۔ ناول کی کامیابی اسی حقیقت میں مضمر ہے کہ اس نے اس کش مکش میں سب کے لیے ایک پلیٹ فارم مہیا کیا ہے، کسی ایک کا نمائندہ بننا قبول نہیں کیا۔

اس باب میں ہم نے دکھانے کی کوشش کی کہ ناول اپنی متعلقہ ثقافت کے اہم معاملات جیسے مرد و زن کے تعلقات، مقام و مرتبہ، سماجی ڈھانچے اور ان میں آ رہے بدلاؤ کو پیش کرتا ہے اور ان کی تعمیر میں بھی حصہ لیتا ہے۔ اس صنف کی مدد سے اردو ثقافت نے بدلتی ہوئی سماجی صورتحال کی وجہ سے بننے والے نئے سماجی میثاق کے خدوخال متعین کرنے کی کوشش کی۔ اس ذیل میں ناول نگار کی اپنی صنف (Gender) اور سماجی حیثیت (Social Status) دونوں اس کے تصورات پر اور نتیجتاً ناول پر اثر انداز ہوئے۔ پھر ناولوں میں 'مجوزہ' معنی اور متنی پیش کش میں تصادم دکھائی دیا۔ ناول نگار اگر کچھ تصورات کی 'تبلیغ' کرنا چاہتا بھی ہے تو ناول کا بیانیہ اپنے اندر ایسے اجزا رکھتا ہے جو اس تصوراتی منطقے کو چیلنج نہ بھی کریں تو کم از کم ایک مختلف دنیا ضرور تعمیر کرتے ہیں۔ ناول نگار کرداروں کے ذریعے جب اپنی ذاتی حیثیت کو مستحکم کرنا چاہتے ہیں تو دلائل مذہب سے لاتے ہیں۔ اس حوالے سے یہ حقیقت بھی سامنے آئی کہ خود کو دیگر مذاہب سے مختلف دکھانے کی کوششوں کے باوجود ناول نگاروں کے ہاں، خواتین سے توقعات اور مردوں کے معاملے میں اُن کے مجوزہ طرزِ عمل میں یکسانیت موجود ہے، شرائع مختلف ہیں، نتائج یکساں۔ پھر ہم نے یہ بھی دکھانے کی کوشش کی نئی صورتحال کی تشکیل میں ناول نگار جن اوامر کی تبلیغ کر رہا تھا، ان کا براہِ راست تعلق اس کی اپنی سماجی حیثیت سے تھا۔ مجوزہ خیالات اس کی حیثیت کو زیادہ مستحکم کر رہے تھے۔ سو ناول اپنی حیثیت کو بڑھانے، منوانے یا مستحکم کرنے کا ایک میدان بن کر سامنے آیا جو سبھی کے لیے امکانات رکھتا تھا، حتیٰ کہ ان کے لیے بھی جو ناول نگار کے ناپسندیدہ کردار تھے۔

حوالہ جات وحواشی

۱۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء)، ص۹-۳۳۔

2. Johann Jakob Meyer, *Sexual Life in Ancient India: A study of the Comparative History of Indian Culture* (London: Routledge and Kegan Paul, 1953), p340-47.

۳۔ راشد الخیری، "شب زندگی" مشمولہ مجموعہ راشد الخیری (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء)، ص ۳۶۱-۳۷۴۔

۴۔ راشد الخیری، "نوحۂ زندگی" مشمولہ مجموعہ راشد الخیری، ص۶-۴۳۵۔

۵۔ ایضاً، ص۱۰-۵۰۹۔

۶۔ راشد الخیری، "شب زندگی" ص۳۰۸۔

۷۔ راشد الخیری، "فسانۂ سعید" مشمولہ مجموعہ راشد الخیری، ص۵۵۲۔

۸۔ راشد الخیری، "نوحۂ زندگی" ص۵۱۰۔

۹۔ رتن ناتھ سرشار، کامنی (لکھنؤ: اصح المطابع، س۔ن۔)، ص۲۶۱۔

۱۰۔ ایضاً، ص۶-۲۹۰۔

۱۱۔ راشد الخیری، شب زندگی ص۲۸۱۔

۱۲۔ ایضاً، ص۲۸۹۔

۱۳۔ نواب فخر النساء نادر جہاں بیگم، افسانۂ نادر جہاں، حصہ اول (لکھنؤ: مطبع نول کشور، ۱۹۱۸ء)، ص۲۵۰۔

۱۴۔ ایضاً، ص۲۵۳۔

۱۵۔ سید علی محمد شاد عظیم آبادی، ہیئۃ المقال (پٹنہ: صبح صادق پریس، ۱۸۸۳ء)، ص۳۳، ۳۲؛ شاد عظیم آبادی کی بطور ناول نگار، فنکارانہ کامیابیوں کی تفصیل جاننے کے لیے ملاحظہ ہو: مظفر اقبال، بہار میں اردو نثر کا ارتقا: ۱۸۵۷ء سے ۱۹۱۴ء تک (پٹنہ: کتاب خانہ ترپولیا، ۱۹۸۰ء)، ص۸-۲۸۳۔ مرکزی کردار ولایتی کے تجربے کے لیے دیکھیے: پروفیسر وہاب اشرفی، "شاد عظیم آبادی کی ناول نگاری" مشمولہ اردو فکشن اور تیسری آنکھ (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۸ء)، ص۷-۱۳۶۔

۱۶۔ مہاشہ سدرشن، کنج عافیت، دوسرا ایڈیشن (لاہور: رام کنیا بک ڈپو، ۱۹۳۶ء)، ص۲۷۔

۱۷۔ راشد الخیری، ستونتی (دہلی: عصمت ایجنسی، ۱۹۳۸ء، [۱۹۲۶])، ص۳۔

۱۸۔ ایضاً، ص۳۔

۱۹۔ ایضاً،ص۵۔

۲۰۔ ایضاً،ص۷-۶۔

۲۱۔ ایضاً،ص۴۱-۳۸۔ ؛ کرداروں سے ایسی توقعات اور یہ پیش کش دیکھ کر فرزانہ نسیم کی یہ بات درست لگتی ہے کہ ''کرداروں کا مطالعہ خود مصنف کا اپنا مطالعہ بھی ہے۔'' فرزانہ نسیم، اردو ناول میں متوسط طبقہ کے مسائل (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۶ء)، ص۱۰۔ ؛ اردو ناول میں نسائی حسیت کے تجزیے کے لیے دیکھیے: ڈاکٹر حمزہ سعید، اردو ناولوں میں نسائی حسیت (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۹ء)؛ ڈاکٹر عقیلہ جاوید، اردو ناول میں تانیثیت (ملتان: بہاالدین زکریا یونیورسٹی، ۲۰۰۵ء)؛ فہمیدہ کبیر، اردو ناول میں عورت کا تصور: نذیر احمد سے پریم چند تک (نئی دہلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۹۲ء)؛ فکشن میں کردار کی تخلیق کا مقصد ریاض احمد کی نظر میں انسان کی خود کو سمجھنے کی کوشش تھی۔ ''انسان نے چاہا کہ وہ اپنے آپ کو پہچانے اور اُس نے انسان کا کردار تخلیق کیا۔'' ریاض احمد، ''کردار کی تخلیق''، صحیفہ، ۱۷ (اکتوبر ۱۹۶۱ء)، ص۸۴۔ ؛ مردوں کی برتری صرف مرد ناول نگاروں کو ہی مرغوب نہیں، بعض نقاد بھی 'حقیقت' کو مرد کی نظر سے تعبیر کرتے ہیں۔ ڈاکٹر سہیل بخاری کو فردوسِ بریں کے حسین سے گلہ ہے، کہ وہ محبوبہ کی موجودگی میں پریوں کے آنے پر بے ہوش ہو گیا۔ ''ایک مرد کی یہ مثالی بزدلی'' انھیں ''ناقابلِ یقین'' لگتی ہے۔ ڈاکٹر سہیل بخاری، ناول نگاری: اردو ناول کی تاریخ اور تنقید (لاہور: میری لائبریری، ۱۹۶۶ء)، ص۱۴۰۔

۲۲۔ حیات افتخار، اردو ناولوں میں ترقی پسند عناصر (لکھنؤ: نسیم بک ڈپو، ۱۹۸۸ء)، ص۱۵۲۔ ؛ پریم چند کے آرٹ اور عہد کے شعور میں مطابقت اور ان کے ہاں عصری حسیت کے نمونوں پر محمد حسن نے اچھی بحث کی ہے: پروفیسر محمد حسن، ''پریم چند: زمانہ، ذہن اور آرٹ''، مشمولہ طرزِ خیال (دہلی: اردو اکادمی، ۲۰۰۵ء)، ص۹۸-۸۱۔ ؛ قمر رئیس، پریم چند کا تنقیدی مطالعہ بہ حیثیت ناول نگار (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۴ء)؛ پریم چند کے استحصال کے خلاف فنکارانہ ردِ عمل کے جائزے کے لیے دیکھیے: بازغہ قندیل، اردو ناول میں زوالِ فطرتِ انسانی کی تمثیلات (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۱۲ء)، ص۴۵۔

۲۳۔ پریم چند، میدانِ عمل (اسلام آباد: الحمرا، ۲۰۰۱ء)، ص۱۳۳۔ ۲۴۔ ایضاً،ص۲۰۹-۱۰۔

۲۵۔ مرزا محمد سعید، یاسمین (اسلام آباد: الحمرا، ۲۰۰۱ء)، ص۶۵۔

۲۶۔ ایضاً،ص۹۸۔ ۲۷۔ ایضاً،ص۱۶۱۔

۲۸۔ تفصیل کے لیے دیکھیے:
مولوی سید ممتاز علی، حقوقِ نسواں (لاہور: مطبع رفاہ عام، ۱۸۹۸ء)، ص۸۔ اس کتاب کی طرف توجہ گیل منال کے ایک مضمون سے ہوئی۔ کتاب کی تلاش شروع کی تو اندر جال (Internet) نے معاونت کی اور کتاب مل گئی۔ منال کا مضمون مولوی ممتاز علی کے خیالات اور اس کے پس منظر کا جائزہ فراہم کرتا ہے:
Gail Minault, "Sayyid Mumtaz Ali and 'Huquq un-Niswan': An Advocate of Women's

Rights in Islam in the Late Nineteenth Century," *Modern AsianStudies*24, No.1 (Feb., 1990): p152.

۲۹۔ سرفراز حسین دہلوی، بہارِ عیش (دہلی: تمدن بک ڈپو، ۱۹۲۹ء)، ص ۲۰۔

۳۰۔ نادر جہاں، افسانۂ نادر جہان، حصہ اول، ص ۲۔

۳۱۔ الطاف حسین حالی، مجالس النسا، حصہ اول (لاہور: مطبع سرکاری، ۱۸۸۳)، ص ۵۷۔

۳۲۔ نذیر احمد، فسانۂ مبتلا، مرتبہ افتخار احمد صدیقی (لاہور: مجلسِ ترقی ادب، ۲۰۰۷ء)، ص ۵۰۔

۳۳۔ نذیر احمد، الحقوق و الفرائض، جلد دوم (دہلی: افضل المطابع، ۱۹۰۶ء)، ص ۲۰۳۔؛ اس کتاب کو ڈاکٹر سید عبداللہ نے نذیر احمد کی ''ایک معتدل شریعت کی بنیاد رکھنے کی کوشش'' کہا ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ، ''نذیر احمد کی انفرادیت''، نقوش، ۶۔۵۵ (مارچ ۱۹۵۶ء)، ص ۲۷۔۱۸۔؛ غلام جیلانی برق نے نذیر احمد کے مذہبی خیالات میں ''وسعتِ قلب ونگاہ'' دکھائی ہے۔ غلام جیلانی برق، ''ڈپٹی نذیر احمد کے مذہبی افکار''، نقوش، ۶۔۵۵ (مارچ ۱۹۵۶ء)، ص ۴۲۔۳۸؛ اس کتاب کی تدوین میں شیخ اسماعیل نے نذیر احمد کے ساتھ مولوی حافظ محمد رحیم بخش کی تحقیقی عرق ریزی کی خبر دی ہے۔ ان کی نظر میں تو اصل محنت طلب کام، یعنی ہر مضمون کے متعلق آیات اور احادیث کی تلاش حافظ رحیم نے ہی کی ہے جس کا اعتراف خود نذیر احمد نے بھی کیا ہے۔ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی، ''مولوی نذیر احمد کی مذہبی تصانیف''، ص ۵۶۔۴۳، الحقوق والفرائض کے خصوصی جائزے کے لیے دیکھیے، شیخ اسماعیل کے مضمون کے درج ذیل صفحات: ص ۶۔۵۵۔

۳۴۔ راشد الخیری، ''شبِ زندگی''، ص ۳۷۳۔

۳۵۔ ایضاً، ص ۳۵۹، ۷۔۳۱۶۔

۳۶۔ حالی، مجالس النسا، حصہ اول، ص ۴۳۔

۳۷۔ راشد الخیری، نوحۂ زندگی، ص ۳۸۱۔؛ مزید مثالوں کے لیے دیکھیے راشد الخیری، فسانۂ سعید مشمولہ مجموعہ راشد الخیری، ص ۵۸۶۔

۳۸۔ احمد مرزا خان، فسانۂ بیوہ (دہلی، خادم الاسلام پریس، س۔ن۔)

۳۹۔ نذیر احمد، ایامی (آگرہ: مطبع شمسی، س ن [۱۸۹۱ء])، ص ا۔ب؛ نذیر احمد کے فن پر مبسوط انداز میں انیس ناگی نے لکھا۔ ان کی اس تحریر میں گہرائی بھی ہے اور تجزیہ بھی۔ ہماری رائے میں نذیر احمد کے فن پر اردو میں لکھی گئی تنقید میں، یہ چند عمدہ ترین تحریروں میں شامل ہے۔ انیس ناگی، نذیر احمد کی ناول نگاری (لاہور: فیروز سنز، ۱۹۶۷ء)؛ نذیر احمد ایک فن کار ہیں اور ان کے ناول محض وعظ نہیں، ناول نگاری کے فنی تقاضوں کو پورا کرتے ہیں، اس ضمن میں چند دلائل جاننے کے لیے دیکھیے: مبشر علی صدیقی، ''ڈاکٹر نذیر احمد ___ واعظ یا ناول نگار''، مشمولہ ادبی مقالات (آگرہ: شاہ اینڈ کمپنی، ۱۹۳۲ء)، ص ۱۰۰۔۹۵۔؛ شمس الدین صدیقی نے اردو کے تین زندہ کرداروں میں نذیر احمد کے تعمیر کیے ہوئے مرزا ظاہر دار بیگ کو بھی شامل کیا ہے۔ تفصیلی جائزے کے لیے ملاحظہ ہو ان کا درج ذیل مضمون: ڈاکٹر محمد شمس الدین صدیقی، ''اردو ادب کے تین

زندہ جاوید کردار،'' نیرنگ خیال ۵۷، شمارہ ۴، ۶۴۳ (۱۹۸۱ء): ص ۹-۵۷۔ نذیر احمد کی تخلیقی شخصیت میں پائے جانے والے تناقضات اور ان کی تخلیقی اپج کا تجزیہ ڈاکٹر سلیم اختر نے کیا ہے: ڈاکٹر سلیم اختر'' کچھ نذیر احمد کے بارے میں،'' صحیفہ (جنوری مارچ ۱۹۸۹ء): ص ۱۴-۱۔ کچھ اسی نوعیت کی کوشش اعجاز حسین نے کی ہے جنھوں نے نذیر احمد کی شخصیت کے متناقض پہلوؤں کا جائزہ لیا جس میں انھوں نے تاریخی صورتِ حال، خاندانی حالات اور نذیر احمد کی مالی حالت سے روشنی لی ہے۔ ڈاکٹر اعجاز حسین، ''نذیر احمد کا ذہنی تجزیہ،'' نقوش ۶۰-۵۵ (مارچ ۱۹۵۶ء): ص ۱۷-۹۔ ڈاکٹر سید معین الرحمن نے نذیر احمد کے 'سماجی شعور' اور 'واقعیت پسندی' کی تعریف کی ہے: سید معین الرحمن، ''توبۃ النصوح پر پہلی تنقید،'' صحیفہ، ۱۵ (اپریل ۱۹۷۰ء): ص ۹-۱۱۔ نذیر احمد کے مردود کرداروں کا جائزہ لیتے ہوئے مقصود حسنی نے لکھا ہے، کہ اگر یہ کردار نہ ہوں تو نذیر احمد کے ناول 'بہشتی زیور' بن کر رہ جائیں، ملاحظہ ہو: مقصود ایس اے حسنی، ''ڈپٹی نذیر احمد کے راندۂ درگاہ کردار،'' علامت ۴، شمارہ ۶ (جون ۱۹۹۳ء): ص ۲۰-۱۶۔ ڈاکٹر کرسٹینا اوسٹر ہیلڈ نے نذیر احمد کے ناولوں میں ان عناصر کی نشاندہی کی ہے جن کا تعلق تو روایتی اصنافِ قصہ سے ہے تاہم نذیر احمد نے ان میں جدتیں پیدا کیں۔ ان جدتوں کے لیے حالات ان کے عہد کی پیچیدہ صورتِ حال نے پیدا کیے اور وہ اس بات سے بہ خوبی آگاہ تھے کہ وہ ایسی کہانیاں لکھ رہے ہیں جو فوق الفطری اور غیر حقیقت پسندانہ عناصر سے پاک ہیں۔ مزید تفصیل کے لیے دیکھیے:

Cristina Oesterheld, "Nazir Ahmad and the Early Urdu Novel: Some Observations," *The Annual of Urdu Studies*, no.16 (2001): p27-42.;

کرسٹینا نے اپنے ایک دوسرے مضمون میں اردو کے ابتدائی ناول کے نقلیات اور نثری قصوں سے تعلق پر بحث کی ہے۔:

Cristina Oesterheld, "Entertainment and Reform: Urdu Narrative Genres in the Nineteenth century" in *India's Literary History: Essays on the Nineteenth Century*, ed. Stuart Blackburn & Vasudha Dalmia (Delhi: Permanent Black, 2004), p167-212.

نذیر احمد کی ناول نگاری کے عمومی تعارف کے لیے دیکھیے: محمد منیر الدین عرشی، ''نذیر احمد اور ان کی ناول نگاری،'' (تحقیقی مقالہ برائے ڈی فل، یونیورسٹی آف سندھ، ۱۹۷۱ء)

۴۰۔ نذیر احمد، ایامیٰ، ص ۱۶۶۔

۴۱۔ ایضاً، ص ۳۔

۴۲۔ ایضاً، ص ۴۲۔

۴۳۔ ایضاً، ص ۲۲۔

۴۴۔ ایضاً، ص ۵۷۔

۴۵۔ ایضاً، ص ۱۶۸۔

۴۶۔ ایضاً، ص ۱۷۲۔

۴۷۔ ایضاً، ص ۱۷۳۔

۴۸۔ ایضاً،ص ۱۷۹-۸۲۔

۴۹۔ راشد الخیری، ستونتی، ص ۱۸۔: ان مثالوں کے باوجود دورِ حاضر تک راشد الخیری کو مصورِ غم ہی نہیں مصلح اور معاشرے کا نباض تصور کیا جاتا ہے۔ ان کی تعریفوں میں ڈاکٹر حفصہ نسرین نے لکھا: ''ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ وہ محض مصورِ غم تھے، بلکہ وہ اس سے کہیں بڑھ کر ایک مصلح، مبلغ، مورخ، سیرت نگار اور معاشرے کے نباض تھے اور ان کے اس مقام کو تسلیم کرتے ہوئے نئی نسل کے سامنے ان کی مکمل شخصیت کو رکھا جانا چاہیے۔'' ڈاکٹر حفصہ نسرین ''علامہ راشد الخیریؒ: محض مصورِ غم!!'' الماس، شمارہ ۱۴ (۳-۲۰۱۲ء): ص ۹۶۔

۵۰۔ نادر جہاں، افسانۂ نادر جہاں، حصہ اول، ص ۲۶۸۔؛ افسانۂ نادر جہاں، حصہ دوم، ص ۵۴۔

۵۱۔ راشد الخیری، ''نوحۂ زندگی''، ص ۳۹۸۔

۵۲۔ راشد الخیری، ستونتی، ص ۳۲۔

۵۳۔ نادر جہاں، افسانۂ نادر جہاں، حصہ اول، ص ۲۴۲۔

۵۴۔ مرزا رسوا، امراؤ جان ادا، مرتبہ ظہیر فتح پوری (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۹ء)، ص ۷۲-۷۳۔

۵۵۔ نذیر احمد، فسانۂ مبتلا، ص ۲۴، ۲۶۔

۵۶۔ ایضاً، ص ۱۲۹-۳۳۔

۵۷۔ ایضاً، ص ۱۳۲۔

۵۸۔ ایضاً، ص ۱۳۹۔

۵۹۔ ایضاً، ص ۱۹۰۔: غیرت بیگم کو شمیم قریشی نے ناول کی ہیرو قرار دیا ہے اور ہریالی کی اہمیت واضح کرتے ہوئے انھوں نے لکھا: ''ہریالی کا کردار قصے کو نہ صرف ایک نئی زندگی بخشتا ہے، بلکہ غیرت بیگم کے بے جان کردار میں بھی توانائی پیدا کر دیتا ہے۔'' مس شمیم قریشی، ''فسانۂ مبتلا کے دو نسوانی کردار''، صحیفہ، ۱۷ (اکتوبر ۱۹۶۱ء): ص ۳۰۔

۶۰۔ ملا واحدی، دلی جو ایک شہر تھا: یادگار لوگ، ناقابلِ فراموش باتیں (کراچی: آکسفورڈ یونیورسٹی پریس، ۲۰۰۶ء)، ص ۸۱۔

۶۱۔ نادر جہاں، افسانۂ نادر جہاں، ص ۳۱-۳۸۔

۶۲۔ راشد الخیری، فسانۂ سعید، ص ۵۶۰۔

۶۳۔ عباس حسین ہوش، ربط ضبط، حصہ اول (لکھنؤ: کتاب نگر، س ن)، ص ۲۸۳۔

64. Carla Petievich, "Gender Politics and the Urdu Ghazal: Exploratory observations on Rekhta vs. Rekhti" in *Cultural History of Medieval India*, ed. by Meenakshi Khanna (New Delhi: Social Science Press, 2007), p158.

۶۵۔ پردہ نشین بیبیوں کے لیے اظہار و ابلاغ کے جو مواقع بیسویں صدی کے ابتدائی نصف میں موجود تھے، ان کی ایک مثال تو یہ ناول

ہے جو پردہ نشین بی بی نے لکھا ہے: مسز اظ حسن، روشنک بیگم (لاہور: دارالاشاعت پنجاب، ۱۹۴۰ء) اس ناول میں پردہ نشین بیبیوں کے پاس اظہار کے جو امکانات موجود تھے، ان کی تفصیل بھی موجود ہے۔' کسی خاتون کی طرف سے اردو میں پہلا ناول اصلاح النسا (۱۸۸۱ء)، ایک پردہ نشین بی بی نے لکھا جس کا نام مصنفہ کے طور پر دینا مناسب نہیں سمجھا گیا۔ اس کے والد، بھائی اور بیٹے کا نام البتہ کتاب کے سرورق پر موجود ہے۔ اس ناول سے تفصیلی تعارف حاصل کرنے کے لیے دیکھیے: سید وقار عظیم، ''اصلاح النسا ــــ ۱۸۸۱ء کا ایک ناول،'' صحیفہ ۴۳ (۱۹۶۸ء): ص ۵۷-۶۹۔' شعیب عظیم نے اصلاح النسا کا تنقیدی جائزہ لیا ہے جس میں انھوں نے مراۃ العروس اور اس ناول کا تقابل کیا ہے اور اس کو کرداروں کی پیش کش کے اعتبار سے نذیر احمد کے ناول سے بہتر ثابت کیا ہے: شعیب عظیم، ''اردو کی پہلی ناول نگار خاتون،'' نقوش، ۱۱۵ (دسمبر ۱۹۷۰ء): ص ۱۵۹-۶۷۔' افسانۂ نادر جہاں (۱۸۹۴ء) بھی ایک خاتون کا لکھا ہوا ہے۔ ناول لکھنا، پردہ نشین بی بی کا اظہار کی دنیا میں آنا ہے؛ یہی عالم محمدی بیگم کا ہے، جو عمر بھر پردے میں رہی تاہم ایک ادبی رسالہ، حقوق النسوان بھی نکالتی رہیں اور کئی ادبی اصناف میں لکھا بھی۔ ان کے بارے مزید جاننے کے لیے دیکھیے:

Gail Minault, *Secluded Scholars: Women's Education and Muslim Social Reform in Colonial India* (Delhi: Oxford University Press, 1998)

۶۶۔ منشی سجاد حسین، احمق الذین (لکھنؤ: کتابی دنیا، س.ن.)، ص ۶-۸۳۔

۶۷۔ ایضاً، ص ۷-۸۶۔

۶۸۔ عبدالحلیم شرر، بدر النسا کی مصیبت (لاہور: کتاب منزل، س.ن.)، ص ۲۹۔' پردے کے حوالے سے شرر کے خیالات کو سمجھنے میں ان کی اپنی زندگی بھی مددگار ہے۔ مٹیا برج میں شرر کی اودھی شہزادوں سے گاڑھی چھنتی تھی۔ ان کے شہزادگان سے ''اس قدر گہرے تعلقات ہو گئے تھے کہ ان کی زنانے تک آمد و رفت ہو گئی۔'' ''مولنا عبدالحلیم شرر'' مشمولہ اُدبائے اردو (لاہور: فیروز سنز، س ن)، ۱۰۷۔ شرر، ظاہر ہے، شہزادوں کے قریبی رشتہ دار نہیں تھے، اس کے باوجود ان کی زنان خانے تک رسائی، اس بات کی طرف اشارہ ہے، کہ انیسویں صدی میں شرفا کے گھروں میں پردہ اتنا بھی 'سخت' نہیں تھا جتنا بعض متون (مثلاً افسانۂ نادر جہاں) دکھانے کی کوشش کرتے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ پردے کا تعلق مذہب سے زیادہ سماجی تعلقات سے تھا۔ پردہ اس مقام اور اختیار کا اظہار تھا، جو کسی مرد کو کسی خاندان یا سماجی صورتِ حال میں حاصل ہوتا۔ عورت کے لیے بھی اس سوال کا ــــ کس پردہ کرنا ہے، کس سے نہیں ــــ تعلق سماجی درجہ بندی سے ہے۔ پردہ سماجی حیثیت کے اظہار اور تعین کا ذریعہ بھی ہے۔ شرفا کے گھروں میں بیگمات کے برعکس، نوکرانیاں پردہ نہیں کرتیں، وہ مردوں کے سامنے بغیر روک ٹوک کے آتی جاتی ہیں، البتہ اگر گھر پر پڑھانے والی استانی سیدانی ہو تو پھر گھر کا مالک مرد بھی اس کے سامنے نہیں جا سکتا۔ اس لیے ہمارے خیال میں انیسویں صدی میں پردے کے سوال کو مذہبی کی بجائے سماجی اصطلاحات میں دیکھنے کی ضرورت ہے۔ فسانۂ خورشیدی کا مرکزی کردار نواب آسمان جاہ، جو نواب زادہ اور شاہی خاندان سے ہے، اپنی بیوی کو اپنے دوست سے پردہ نہ کروانے کا ارادہ کرتا ہے اور ناول کے آخر مین وہ اپنے ارادے کو عملی

صورت بھی دیتا ہے۔ یہ مثال بھی یہی بتاتی ہے کہ پردہ مذہبی نہیں سماجی معاملہ ہے۔ نواب افضل الدین احمد، فسانۂ خورشیدی، حصہ اول ودوم (کلکتہ: اسٹار بک ڈپو، س۔ن۔)

۶۹۔ شرر، بدرالنسا کی مصیبت، ص ۳۵۔؛ پردے کی بنیاد پر عصمت چغتائی کے کرداروں کا جائزہ شبنم رضوی نے لیا ہے۔ شبنم رضوی، عصمت چغتائی کی ناول نگاری (دہلی: نیو پبلک پریس، ۱۹۹۲ء)، ص ۱۸۸۔

۷۰۔ عبد الماجد دریا بادی، ''پردہ کے حدود،'' مشمولہ مضامین عبد الماجد دریا بادی، مرتبہ غلام دستگیر رشید (حیدر آباد دکن: ادارہ اشاعت اردو، ۱۹۴۳ء)، ص ۱۶۹۔ اس مضمون کی نقل کے لیے میں استاد گرامی ڈاکٹر تحسین فراقی صاحب کا ممنون ہوں؛ مولوی شیخ محمد عبداللہ، ''پردہ،'' تہذیب نسواں ۳۲، نمبر ۱ (۵ جنوری ۱۹۲۹ء): ص ۱-۲۰ اور ۳۰-۳۷؛ سلویا واتک (Sylvia Vatuk) نے مسلمانوں اور ہندوؤں میں پردے کے رجحانات، معنی اور ان میں پائے جانے والے مماثلات و افتراقات پر بحث کی ہے۔ ہندوؤں کے ہاں پردہ عام طور پر عورت سے بڑی عمر کے سسرالی مردوں سے کیا جاتا ہے۔ دیکھیے:

Sylvia Vatuk, "Purdah Revisited: A Comparison of Hindu and Muslim Interpretations of the Cultural Meanings of Purdah in South Asia" in *Separate Worlds: Studies of Purdah in South Asia*, eds. Hanna Papanek & Gail Minault (Delhi: Chankya Publications, 1982), p 54-78;

ہندوؤں میں پردہ جس طرح بڑی عمر کے مردوں سے احترام کا اظہار تھا، اس کے بارے مرزا محمد سعید کے ناول یاسمین میں بھی دو کرداروں اختر اور پھول چند کے درمیان مکالمہ موجود ہے: ص ۱۱۰۔؛ انیسویں صدی کے آغاز تک بلوچستان میں، سوائے حاکمین کے کسی دوسرے گروہ میں پردے کا رجحان نہیں تھا۔ پنجگوڑ میں جب براہوی بیوروکریٹوں، سپاہیوں اور تاجروں کی تعداد بڑھی تو بلوچوں کے ہاں ان باہر والوں سے اپنی عورتوں کو پردہ کروانے کا رویہ سامنے آیا۔ مزید تفصیل کے لیے دیکھیے: Carrol McC. Pastner, "Gradations of Purdah and the Creation of Social Boundaries on a Baluchistan Oasis" in *Separate Worlds: Studies of Purdah in South Asia*, p164-89. اردو ناول کے سماجی مطالعے کے لیے دیکھیے: ڈاکٹر محمد افضال بٹ، اردو ناول میں سماجی شعور (اسلام آباد: پورب اکیڈمی، ۲۰۰۹ء)

۷۱۔ نذیر احمد، الحقوق و الفرائض، جلد دوم۔

72. Fazlur Rahman, "The Status of Women in Islam: A Modernist Interpretation." in *Separate Worlds*, p285-310.

۷۳۔ فتح محمد ملک، ''تمیز دار بہو کی بدتمیزی،'' مشمولہ انداز نظر (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۹ء)، ص ۹-۲۴۔ اردو ناولوں میں نسوانی کرداروں کے جائزے کے لیے دیکھیے: صوبیہ سلیم، ''اردو ناول کے کلیدی نسوانی کردار،'' (تحقیقی مقالہ برائے پی ایچ

ڈی، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد، ۲۰۰۹ء)

۷۴۔ اوپندر ناتھ اشک، ستاروں کے کھیل (الہ آباد: اپنا ادارہ، ۱۹۸۸ء)، ص ۶۴۔

۷۵۔ پریم چند، میدان عمل (اسلام آباد: الحمرا، ۲۰۰۱ء)، ص ۵۲۔

۷۶۔ ایضاً، ص ۹-۷، ۱۸، ۲۳۲۔

۷۷۔ عبدالحلیم شرر، مینا بازار (لکھنؤ: دل گداز پریس، ۱۹۲۵ء)، ص ۲۱۔ عصمت چغتائی نے لکھا:

> ''عورت... کتنی مختلف ہوتی ہے۔ اس کا دل ہر وقت سہما ہوا رہتا ہے۔ ہنستی ہے تو ڈر کے، مسکراتی ہے تو جھجک کر۔ قدم قدم پر اسے اپنے راز کے ہی کھلنے کا ڈر لگا رہتا ہے۔ کیا ہوگا؟ کیسے ہوگا؟ یہ ہوا تو؟... وہ ہوا تو؟... اور پھر کم بخت ناقص العقل ہے۔''

اس 'ناقص العقل' میں کتنا طنز ہے اور یہاں عقل ان چترائیوں، چالاکیوں اور پیش بینیوں کے لیے آیا ہے، جو مردوں کا خاصہ ہیں۔ یہ وہ رویے ہیں جو عورت کے معاملے میں مردوں کے سامنے آتے ہیں۔ یہاں حقیقت ایک عورت کی نظر سے منتقل ہو رہی ہے۔ عصمت چغتائی، ''ضدی''، مشمولہ کلیاتِ عصمت چغتائی (لاہور: مکتبہ شعر و ادب، س۔ن۔)، ص ۹۱۔ اتنا غنیمت ہوا کہ عصمت کے یہ خیالات راشد الخیری کی وفات (۱۹۳۸ء) کے بعد سامنے آئے، ورنہ ان کی نظر میں حقوق نسواں کی حمایت کا راستہ 'کفر' کی طرف جاتا ہے۔ انھوں نے اپنے ایک کردار کے بارے لکھا جو مفتی سے ایک عورت کے خلع کی درخواست منظور کروانے گیا تھا: ''دلی کا وہ گنہگار جو حقوق نسواں کی حمایت میں کافر بن چکا تھا [...]۔'' علامہ راشد الخیری، تمغۂ شیطانی (دہلی: عصمت بک ڈپو، ۱۹۲۷ء)، ص ۴۴۔

۷۸۔ نذیر احمد، مراۃ العروس، دوسرا ایڈیشن (دہلی: صدیقی پریس، س۔ن۔)، ص ۸۶۔

۷۹۔ ایضاً، ص ۱۴۔

۸۰۔ فتح محمد ملک، ''تمیز دار بہو کی بدتمیزی''، ص ۹-۲۴۔

۸۱۔ نذیر احمد، مراۃ العروس، ص ۱۰۴۔

۸۲۔ ایضاً، ص ۱۲۴۔

۸۳۔ فتح محمد ملک، ''تمیز دار بہو کی بدتمیزی''، ص ۹-۲۴

۸۴۔ نذیر احمد، مراۃ العروس، ص ۱۴۰۔

۸۵۔ ایضاً، ص ۱۸۳۔

۸۶۔ ایضاً، ص ۱۹۷۔

۸۷۔ ایضاً، ص ۱۸۱۔

۸۸۔ ایضاً، ص ۲۰۸؛ خود اصغری کے بچوں کی شادیاں تعلیم کی وجہ سے اونچے گھرانوں میں ہوئیں، مزید بحث کے لیے دیکھیے ڈاکٹر فخر الکریم صدیقی، اردو ناول میں خاندانی زندگی (الہ آباد: ناشر مصنف خود، ۱۹۸۴ء)، ص ۵۶۔

۸۹۔ نصوح کے طرزِ عمل میں تشدد کے تجزیے کے لیے دیکھیے: سید علی عباس حسینی، ناول کی تاریخ اور تنقید (لکھنؤ: انڈین بک ڈپو، س۔ن۔)، ص ۱۹۱۔؛ آصف فرخی، ''نصوح: بیٹے سے کتاب سوزی تک'' مشمولہ عالمِ ایجاد (کراچی: شہرزاد، ۲۰۰۴ء)، ص ۳۵۔۴۳

Frances Pritchett, *Nets of Awareness* (Berkeley: University of California Press, 1994), p187;

نصوح کے طرزِ عمل کو اخلاقی اصلاح کے تناظر میں سمجھنے والوں کے نقطہ ہائے نظر جاننے کے لیے دیکھیے: افتخار احمد صدیقی، نذیر احمد: احوال و آثار (لاہور: مجلسِ ترقیِ ادب، ۱۹۷۱ء)؛

M. Kempson, Translator's Notice, in *Repentance of Nasooh*, Nazir Ahmad (London: W. H. Allen & Co., 1884),p v-vi.

۹۰۔ نذیر احمد، توبۃ النصوح، مرتبہ افتخار احمد صدیقی (لاہور: مجلسِ ترقیِ ادب، ۱۹۹۴ء)، ص ۱۵۲۔

۹۱۔ ایضاً، ص ۱۴۔۲۰۸۔

۹۲۔ نصوح کے متشدد طرزِ عمل پر استعماری اثرات کے حوالے سے دیکھیے:
ناصر عباس نیر، ''معنیِ واحد اور معنیِ اضافی کی کش مکش''، دنیا زاد، ۳۹ (نومبر ۲۰۱۳ء): ۱۲۷۔۶۷۔؛ اردو ناول پر اثر انداز ہونے کے لیے استعماری حکومت کی طرف سے کی گئی کوششوں کے جائزے کے لیے دیکھیے: محمد نعیم، ''اردو ناول کا آغاز اور استعماری نگرانی''، الماس، ۱۳، (۱۲۔۲۰۱۱ء): ۳۱۔۵۰۸۔

۹۳۔ نذیر احمد، توبۃ النصوح، ص ۲۷۴۔

۹۴۔ ایضاً، ص ۲۶۲۔

۹۵۔ پریم چند، میدان عمل، ص ۱۳۷۔؛ راجیندر ناتھ شیدا، ''پریم چند کے ناول اور ایثار و عمل کی تہذیب'' مشمولہ مطالعے اور جائزے، دوسرا ایڈیشن (دہلی: دین دنیا پبلشنگ کمپنی، ۱۹۵۷ء [۱۹۵۲ء])، ص ۳۱۔۱۱۷۔

۹۶۔ پریم چند، میدان عمل، ص ۱۷۹۔

97. Mysore Narasimhachar Srinavas, *Dominant Caste and other Essays* (Delhi; New York: Oxford University Press, 1987).

۹۸۔ پریم چند، میدان عمل، ص ۱۳۶۔

99. Robert Miles, *Racism* (London; New York: Routledge, 1989), p75.

100. P. Cohen & S. W. Bains, eds., *Multi-Racist Britain* (London: Routledge, 1989)

۱۰۱۔ مرزا محمد سعید، یاسمین (اسلام آباد: الحمرا پبلشنگ، ۲۰۰۴ء)، ص ۳۲۔

۱۰۲۔ سید علی محمد شاد عظیم آبادی، ہیئۃ المقال (پٹنہ: صبح صادق پریس، ۱۸۸۳ء)، ص ۱۔۱۶۰۔

103. Tahira Aftab,"Negotiating with Patriarchy: South Asian Muslim Women and The Appeal to Sir Syed Ahmad Khan," *Women's History Review*16, 10(2005): p80.; See Also, Arjumand Ara, "Madrasas and the Making of Muslim Identity" in *Reading Urdu Politics in India*, ed. Ather Farouqui (New Delhi: Oxford University Press, 2006), p89-102.

۱۰۴۔ نذیر احمد، مراۃ العروس، ص۱۵۵۔

۱۰۵۔ نادر جہاں، افسانۂ نادر جہاں، حصہ اول، ص۷-۱۳۶۔

۱۰۶۔ سرفراز حسین دہلوی، انجامِ عیش (دہلی: مطبع مجتبائی، س ن)، ص۸۷۔

۱۰۷۔ رتن ناتھ سرشار، فسانۂ آزاد، جلد اول (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۴ء)، ص۸۷۔؛ سرشار کے ہاں سماجی اور معاشی تبدیلیوں کے نتیجے میں جو شعور پیدا ہوا اس کے تجزیے کے لیے دیکھیے: احتشام حسین، ''خوجی ___ ایک مطالعہ'' مشمولہ انتخابِ احتشام حسین، مرتبہ فقیر احمد فیصل (لاہور: لاہور اکیڈمی، س۔ن۔)، ص۲۰-۱۰۸۔؛ سید لطیف حسین نے بھی آزاد میں نئی روشنی کے عناصر کا جائزہ لیا ہے، مزید جاننے کے لیے دیکھیے: ڈاکٹر سید لطیف حسین ادیب، رتن ناتھ سرشار کی ناول نگاری (کراچی: آل پاکستان انجمن ترقی اردو، ۱۹۶۱ء)، ص۳-۷۲۔؛ سرشار کے ہاں قدیم و جدید کی آویزش اور لکھنوی تہذیب کی، ان کے فکشن میں نمائندگی کے تجزیے کے لیے ملاحظہ ہو: وزیر آغا، ''سرشار کی تہذیب'' مشمولہ تنقید اور مجلسی تنقید (سرگودھا: مکتبہ اردو زبان، ۱۹۷۶ء)، ص۳۰-۲۹۔؛ آزاد کو ڈاکٹر تبسم کاشمیری نے ''نئی روشنی'' کے نمائندے کے طور پر دیکھا ہے، تفصیل کے لیے دیکھیے: تبسم کاشمیری، فسانۂ آزاد: ایک تنقیدی تجزیہ (لاہور: منظور پریس، ۱۹۷۸ء)

۱۰۸۔ سرفراز حسین دہلوی، مس عنبرین (دہلی: قاری بک ڈپو، س ن)، ص۹-۴۸۔

۱۰۹۔ عباس حسین ہوش، ربط ضبط، حصہ اول، ص۱۴۸۔

۱۱۰۔ ایضاً، ص۱۴۹۔

۱۱۱۔ ایضاً، ص۲۱۷۔

۱۱۲۔ ہوش، ربط ضبط، حصہ دوم، ص۳-۳۱۲۔

113. Pitirim A. Sorokin, *Social and Cultural Mobility* (New York: Free Press, 1959), p3.

114. Ibid,p5.

۱۱۵۔ رسوا، امراؤ جان ادا، ص۳۶۔

۱۱۶۔ ایضاً، ص۳۹۔

۱۱۷۔ ایضاً، ص۶۹۔

۱۱۸۔ ایضاً، ص۷۲۔

۱۱۹۔ رشید حسن خان، ''مقدمہ'' مشمولہ مثنویاتِ شوق، مرزا شوق (نئی دہلی: انجمن ترقی اردو ہند، ۱۹۹۸ء)؛ نیر مسعود، ''خواہش زدہ تحقیق،'' مشمولہ منتخب مضامین (کراچی: آج کتابیں، ۲۰۰۹ء)، ص ۲۱۳-۱۹۹۔؛ تہذیبی زندگی میں طوائفوں کو مرکز سمجھنا کچھ لکھنؤ والوں کے مطالعے میں ہی سامنے نہیں آتا، جب بھی 'زوال' کا تذکرہ ہو، قرعہ فال انھی کے نام نکلتا ہے، مغلیہ سلطنت کے زوال کی ذمہ دار بھی یہی خواتین ٹھیرائی جاتی ہیں، مثال کے لیے دیکھیے: معصومہ بخاری، ''ہندی مسلم تہذیب، داغ کے حوالے سے،'' صحیفہ ۸-۱۲۷ (جنوری-جون، ۱۹۹۱ء)؛ ص ۹۶۔

۱۲۰۔ رسوا، امراؤ جان ادا، ص ۹۳۔

۱۲۱۔ ایضاً، ص ۷-۱۰۵۔؛ مرثیہ خوانی میں 'بتانے' کے فن پر تفصیل کے لیے دیکھیے: نیر مسعود، مرثیہ خوانی کا فن، دوسرا پاکستانی ایڈیشن (کراچی: آج کی کتابیں، ۲۰۰۵ء)، ص ۷۲-۶۲۔

۱۲۲۔ رسوا، امراؤ جان ادا، ص ۱۱۹۔ اس پہلو کی طرف بریڈی نے بھی توجہ دلائی ہے۔ ملاحظہ ہو:

Daniela Bredi, "Fallen Women: A Comparison of Rusva and Manto," *The Annual of Urdu Studies*, no. 24(2009):p117

۱۲۳۔ ایضاً، ص ۲۰-۱۱۹۔

۱۲۴۔ یوسف سرمست، ''شاہدِ رعنا سے ماخوذ ناول: امراؤ جان ادا''

http://meriumraojaan.blogspot.com/2015/04/blog-post_42.html

۱۲۵۔ سرفراز حسین دہلوی، شاہدِ رعنا (کراچی: اردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۶۰ء [۱۸۹۶ء])، ص ۷-۱۰۳۔

۱۲۶۔ یہاں طوائف کے کردار میں موجود عورت اور رنڈی کے بہروپ کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ رنڈی کے تعلقات مبنی بر مفاد ہیں، تاہم طوائف کو اس کردار تک محدود سمجھنا، اس میں موجود 'انسان' کے کردار کو رد کرنا ہے۔ نُنھی کے بیانات اور طرزِ عمل دونوں دکھاتے ہیں کہ وہ خوش انھی مردوں میں رہتی ہے، جو اسے یا اس کے ہنر کو پسند کرتے ہیں۔ تفصیل دیکھیے: سرفراز حسین دہلوی، شاہدِ رعنا، ص ۱۳۷۔؛ امراؤ جان ادا کے کردار میں بھی حیا کا عنصر موجود ہے۔ شانڈلیا نے اس طرف اشارہ کیا کہ رسوا کے ناول میں طوائف، پردہ نشین خاتون کا متقابل (Other) بن کر سامنے آتی ہے اور وہ حیا اور شرم جیسی صفات کا، جو پردہ نشین شریف عورتوں سے مخصوص ہیں، مظاہرہ کرتی ہے۔ طوائف کے لیے نسائیت کا یہ اظہار اپنی سماجی اور تاریخی صورتِ حال میں عمل پذیر ہونے کا ذریعہ بن جاتا ہے۔ مزید تفصیل کے لیے دیکھیے:

Krupa Kirit Shandilya, "Sacred Subjects: Gender and Nation in South Asian Fiction." (PhD Diss., Cornell University, 2009).

۱۲۷۔ سرفراز حسین دہلوی، شاہدِ رعنا، ص ۱۳۶۔

۱۲۸۔ رسوا، امراؤ جان ادا، ص ۳۰۱۔

۱۲۹۔ ایضاً، ص ۳۰۰۔

۱۳۰۔ ایضاً، ص ۱۹۲۔ امراؤ جان ادا کے حوالے سے اردو میں اس کے حقیقی کردار ہونے کی بحثیں بھی چلتی رہی ہیں۔ اس پر ہماری رائے میں میمونہ انصاری دلائل سے ثابت کر چکی ہیں کہ یہ ایک من گھڑت کردار ہے جسے اس فنی مہارت سے لکھا گیا ہے کہ حقیقت کا گمان گزرتا ہے، ان کے دلائل کے لیے دیکھیے: میمونہ بیگم انصاری، '' امراؤ جان ادا،'' صحیفہ ۲۲ (جنوری ۱۹۶۳ء)، ص ۳۔۳۰۔ اس ضمن میں فرانسس پریچیٹ نے بھی متن کے اندر سے دلائل دے کر ثابت کیا ہے کہ امراؤ ناول کا کردار ہے، کوئی حقیقی عورت نہیں۔ اس کے دلائل جاننے کے لیے دیکھیے:

Frances Pritchett,"Some of the many signs that we are reading a NOVEL, not an autobiography," last modified July 15, 2008,

http://www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00urdu/umraojan/00inconsistencies_fwp.html?

131. Hanna Papanek, "Purdah: Separate Worlds and Symbolic Shelter," *Comparative Studies in Society and History* 15 (June 1973): p289-325

132. Kamran Asdar Ali, "Courtesan in the Living Room," *ISIM* 15 (2005): p 32

کامران علی نے لکھا ہے کہ اصلاحی رجحانات نے عورتوں کو جہاں تعلیم کی آزادی فراہم کی، وہیں ان کو صرف گھریلو مطلعے تک محصور بھی کیا جو نوابی عہد میں نہیں ہوتا تھا (ص 33)۔ کامران صاحب اس حقیقت کو نظر انداز کر گئے ہیں کہ پردے کی پابندی صرف اشراف خواتین تک تھی اور اصلاحی رجحانات کا مقصدِ اولین بھی اشراف خواتین میں مطلوبہ رویے پیدا کرنا تھا۔ یہ بات قابلِ توجہ ہے کہ موجودہ دور میں پردہ ایسے گھرانوں میں بھی ایک بنیادی مظہر بن گیا ہے جو اشراف کی فہرست میں شامل نہیں تھے، یوں ایک حد تک کلامی نمائندگیوں (Discursive Representations) نے ایک طبقے کی اقدار کے فروغ میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ کیوں کہ اجلاف ذاتوں میں پردے کی رسم کا اجرا اور قبولیت اس امر کی طرف اشارہ ہے، کہ اشراف بننے کے لیے اس مظہر کو ایک نشان (Icon) کے طور پر مان لیا گیا ہے اور یہ سمجھ لیا گیا ہے کہ اس کی پیروی کرنے والے ہی معزز کہلانے کا استحقاق رکھتے ہیں۔

۱۳۳۔ نادر جہاں، افسانۂ نادر جہاں، حصہ دوم، ص ۸۴-۱۷۹، ۱۸۳۔

134. John Monagham & Peter Just, *Social and Cultural Anthropology: A very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2000), p 90.

۱۳۵۔ امراؤ جان ادا کے کرداروں کے تجزیے سے پروفیسر محمد عارف نے یہ نتیجہ نکالا: '' ہر شخص اور طبقے کا مقام جامد تھا۔ جو جہاں پیدا ہوا، پایا گیا، وہیں مرا۔ معاشرے کا دستور العمل یہی تھا۔'' پروفیسر ڈاکٹر محمد عارف، اردو ناول اور آزادی کے تصورات، دوسرا ایڈیشن (لاہور: پاکستان رائٹرز کوآپریٹو سوسائٹی، ۲۰۱۱ء)، ص ۳۷۳۔

باب پنجم:

ماضی کی بازیافت، تشکیل اور ثقافت

قیامِ پاکستان سے قبل اردو میں تاریخی ناول کا ایک ضخیم سرمایہ موجود ہے۔ ناول کی یہ قسم اپنی مقبولیت کے سبب مطالبہ کرتی ہے کہ اس کا غور سے جائزہ لیا جائے۔ مقبول ادب کے مطالعے سے قارئین کے وسیع حلقے کی پسند و ناپسند اور ادبی ذوق کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ تاریخی ناول کی وسیع مقبولیت ___ جو اس ناولانہ طرز کی ماضی میں سامنے آنے والی متعدد اشاعتوں اور مسلسل اشاعت میں رہنے سے ظاہر ہے ___ اس امکان کو پیدا کرتی ہے کہ ہم ان ناولوں میں اُن اقدار، معانی اور ہیئتوں کا سراغ لگائیں جن کا اپنی ثقافت سے گہرا تعلق ہے۔ اس گہرے تعلق کی دلیل مقبولیت ہے۔ مصنف اور قارئین ایک ہی ذہنی حالت کے زیرِ اثر ہیں، انھیں ایک ہی جیسی باتیں بھاتی ہیں۔ ثقافت کے تصورِ کائنات اور یکساں سماجی حالات کا 'ذوقی ہم آہنگی' پیدا کرنے میں کلیدی کردار ہے۔ جن باتوں پر ثقافت کا یقین ہے اور جس سماجی صورتِ حال سے اس کا سابقہ ہے، انھوں نے ہی یہ اجتماعی ذوق پیدا کیا ہے جو لکھنے اور پڑھنے والے کے درمیان ہم آہنگی کی صورت میں سامنے آیا ہے۔

اردو میں تاریخی ناول کو اب تک جن زاویوں سے پڑھا گیا ہے، ان کا جائزہ ہمیں اپنے نقطۂ نظر کو پیش کرنے کے لیے سیاق فراہم کرے گا۔ عبدالحلیم شرر کی تاریخی ناول نگاری پر ممتاز منگلوری نے پوری کتاب لکھی ہے۔ انھوں نے شرر کے ناولوں کو انیسویں صدی کے دوسرے نصف کے پس منظر میں دیکھا ہے۔ ان کا کہنا ہے: ''اُس دور میں جو بھی صاحبِ فکر پیدا ہوا، وہ اسی کوشش میں رہا کہ قوم کو اس کے اقتدار و وقار اور کھوئی ہوئی مسند دوبارہ دلائی جائے۔''(۱) قوم سے وہ کسی جغرافیائی خطے میں بسنے والا انسانی گروہ مراد نہیں لیتے۔ اس کی بجائے ان کے ہاں قوم سے مراد ملت ہے۔ اس کا تعین مثبت کی بجائے منفی جدلیات کے استعمال سے کیا گیا ہے: ''صرف مسلمانانِ ہند ہی نہیں بلکہ تمام مسلمانانِ عالم مغربی سامراج کے آہنی پنجے میں جکڑے ہوئے تھے۔'' یہاں یہ سوال برمحل ہے کہ کیا شرر کے دور میں اور اُن سے قبل مغلیہ عہد میں 'قوم' کا کوئی تصور موجود تھا؟ قوم کا تصور ایک جدید (Modern) فینومینا ہے۔ اس کی تعمیر شعوری کاوشوں سے تشکیل پاتی ہے۔ اس کی صورت گری میں اشاعت کی مدد سے مختلف افراد کو اپنے گروہ میں شامل کیا جاتا ہے۔ قوم ایک 'متصورہ گروہ' (Imagined Community) ہے جس کے افراد ایک دوسرے کو جانے بغیر اور باہمی عدم ملاقات کے باوصف ایک دوسرے سے ہم آہنگی کا تصور رکھتے ہیں۔(۲)

گیلنر (Gallner) کے لفظوں میں قومیت پسندی، اقوام کا خود شناسی کی سطح تک جاگنا نہیں ہے یہ وہاں اقوام ایجاد کرتی ہے، جہاں ان کا وجود نہیں ہوتا۔(۳) شرر سے پہلے کے زمانے میں 'قوم' کو 'موجود' پانا ایک مغالطہ ہے۔

شرر اور ان کے عہد میں قوم کا تصور تشکیل پا رہا تھا۔ اس تصور کی تعمیر میں ناول نے بھی مقدور بھر حصہ ڈالا جس کی تفصیل ہم دوسرے باب میں دکھا چکے۔ یہاں ہم محض یہ دکھانا چاہتے ہیں کہ منگلوری نے بہت سی باتیں فرض کر لی ہیں۔ ان کے مطابق مغلیہ عہد میں برعظیم کی انسانی آبادی 'اقوام' پر مشتمل تھی اور قوم کی یہ تعریف ایک بڑے گروہ انسانی کو محیط ہے جس کی بنیاد مذہب ہے۔ لفظ 'قوم' شرر کے عہد تک ذات، برادری کے لیے استعمال ہوتا رہا ہے۔ اسے Nation کے معروف معنوں میں استعمال کرنے کا چلن بیسویں صدی میں ہوا جس کی تشکیل انیسویں صدی کے دوسرے نصف میں شروع ہوگئی تھی۔

دیہات میں رو در روشناسائی پائی جاتی ہے۔ یہاں 'قوم' کا لفظ برادری کے معنوں میں اسی لیے اپنا جواز رکھتا ہے۔ اس باہمی شناسائی کی عدم موجودگی کے باوصف کسی (نظریاتی) بنیاد پر ایسے افراد جن سے کوئی رابطہ نہ ہو، ان کے ساتھ یگانگت محسوس کرنا، انھیں اپنے گروہ کا حصہ سمجھنا، قوم کا جدید تصور ہے۔ یہ ہم آہنگی مغل دور میں نظر نہیں آتی۔ ایسی ہم آہنگی کی بنیاد افتراق (Difference) پر ہوتی ہے اور علیحدگی پسندی (Exclusivist) اس کا اہم جزو ہے۔ مغل عہد میں مذہبی بنیادوں پر مختلف انسانی گروہوں میں فرق کرنے اور ہم مذہبوں کی بنیاد پر ایک قوم تصور کرنے کا رجحان موجود نہیں تھا۔

ہندوستان کی غیر مسلم اکثریت پر مسلم اقلیت کی حکمرانی کے سوال کو بقول مظفر عالم مغلوں نے تین بنیادی طریقوں سے قابلِ عمل بنایا: صوفی نقطۂ نظر اور طرزِ عمل، ناصری اخلاقی روایت اور فارسی شہر عالم (Cosmopolis)۔ مغلوں نے اپنے سیاسی نظم اور انتظام و انصرام کو عملی شکل دینے کے لیے انھی تین کا استعمال کیا۔ مغلوں سے پہلے کے ہندوستانی مسلمان بادشاہوں کو مسلم علما کے مختلف گروہ ایک سے زائد بار دیسی غیر مسلم آبادی کو قتل کر دینے کی صلاحیں دیتے رہے۔ ضیاالدین برنی، فخرِ مدبر اور سید علی ابنِ شہاب ہمدانی نے جو سیاسی نظریات پیش کیے، ان کا لب لباب بھی کچھ اسی نوعیت کا ہے کہ تمام غیر مسلم رعایا سے جزیہ، خراج اور جہاد کے علاوہ اور کسی طرح کا سلوک مسلم بادشاہ کو روا نہیں۔ ان حالات میں سلاطین نے صوفیا سے رجوع کیا جو اُس وقت تک اپنا علیحدہ نظام اور سماجی مقاصد متعین کر چکے تھے۔ ان کے مطابق اسلامی حقیقت محض کتبِ شریعہ تک محدود نہیں۔ ان سے مکالمے کے دوران جلد ہی سلطان کو وحدت الوجود میں اپنا سیاسی نظام وضع کرنے کے لیے ایک واضح نظریاتی بنیاد مل گئی۔ (۲) ابوالفضل پر اس صوفی نظریے کی گہری چھاپ ہے۔ اورنگ زیب کے عہد تک مسلم صوفیہ نے ہندی ویدانت فلسفے، اپنشد اور دیگر ہندی مذہبی متون کی اسلام کے ساتھ مماثلت نمایاں کرنے کی کوششیں کیں۔ داراشکوہ نے نہ صرف ہندو مقدس کتابوں کو فارسی میں ترجمہ کروایا بلکہ خود بھی اس عمل میں حصہ لیا۔ چشتی صوفی شیخ عبدالرحمٰن نے اس بات پر اطمینان کا اظہار کیا کہ ازبک

وسطی ایشیا اور صفوی ایران کے برعکس مغل ہندوستان میں متنوع مذہبی گروہ امن و چین سے رہتے ہیں اور اپنے اپنے ادیان پر عمل پیرا بھی ہیں۔ شیخ نے مغلوں کی 'مشربِ اعتدال' کی کوششوں کو مبالغے کی حد تک سراہا۔

ان کوششوں کا ثمر تھا کہ مغل سلطنت کئی صدیاں ہندوستان پر کامیابی سے انتظام سنبھالے رہی۔ اس طویل دور اپنے نے مختلف گروہوں میں ثقافتی سطح پر ہم آہنگی کو فروغ دیا۔ مغلوں اور راجپوتوں کا باہمی ربط ضبط کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں اور غیر مسلموں کا فارسی زبان کی پرداخت میں حصہ لینا تو منگلوری کے اپنے استاد سید عبداللہ تحقیق سے ثابت کر چکے۔ پھر یہ بھی خاطر نشان رہے کہ قوم چند اجتماعی علامتوں، تصورات اور اپنی شناخت وضع کرنے جیسے عناصر سے پرورش پاتی ہے۔ اس میں مماثلت اور افتراق دونوں حصہ لیتے ہیں۔ مماثلت قوم میں افراد کو شامل کرنے کے لیے اور افتراق دیگر اقوام سے خود کو علیحدہ کرنے کے لیے۔ ہندوستان میں یہ عملیدگی (Process) انیسویں صدی کے دوسرے نصف سے شروع ہوئی۔ مغلوں کے دربار میں غیر مسلموں کا اہم عہدوں پر فرائض انجام دینا کھلی حقیقت ہے۔ اودھ میں انتظامی امور شیعہ مسلمانوں کے پاس جبکہ معاشی امور کھتریوں کے ہاتھ میں تھے؛ دونوں کی معاشرت بھی بہت حد تک یکساں تھی۔(۵) عوامی سطح پر دیہات میں سماجی درجہ بند نظام اپنے مقامی حالات سے ہم آہنگ تھا جس کا تعلق علاقائی خصوصیات سے تھا۔ ان مثالوں سے واضح ہے کہ برعظیم میں مذہب کی بنا پر 'قوم' کی شناخت کا کوئی رجحان انیسویں صدی سے پہلے موجود نہیں تھا۔ تب اشراف کا ایک گروہ مسندِ اقتدار پر براجمان تھا۔ ان کی سیادت قائم کرنے کی کوشش کو 'قوم' کی کھوئی ہوئی مسند بحال کرنے کی جدوجہد کیوں کر کہا جا سکتا ہے؟ منگلوری نے پھر اپنے قوم کے تصور کو 'ملت' کے تصور سے بدل دیا ہے، کیوں کہ یہاں 'تمام مسلمانانِ عالم' ان کی 'قوم' کے دائرے میں شامل ہو گئے ہیں۔ یہ ایک موضوعی نقطہ نظر ہے جس کے مطابق تمام دنیا 'ہم' اور 'وہ' میں منقسم ہے۔

منگلوری کی نظر میں شرر کا عہد 'کشمکش' کا دور تھا ''جس میں مشرق مغرب سے، مذہب مذہب سے، تہذیب تہذیب سے اور نظریات نظریات سے برسرِ پیکار تھے۔''(۶) انسانی دنیا علمی، تہذیبی، سیاسی اور سماجی جیسے متعدد منطقوں پر مشتمل ہوتی ہے، اسے صرف سیاسی اور عسکری اصطلاحوں میں دیکھنے کا یہی نتیجہ نکلتا ہے کہ مکالمہ مناظرے میں، علم آئیڈیالوجی میں اور مذہب سیاسی جدوجہد میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ فاضل نقاد نے کس سرعت سے مذاہب، تہذیبوں اور نظریات کی جنگ کرا دی ہے۔ علمی، تہذیبی اور سماجی مکالمہ، لین دین کی صورت، تب سے چلا آ رہا ہے جب سے انسانی بستیوں نے باہمی روابط قائم کیے ہیں۔ قبل مسیح دور میں موہن جوداڑو اور بابلی علاقوں میں لین دین کا سلسلہ، اسلام سے قبل اور بعد عربوں کا ہندوستانی ساحلی علاقوں سے ربط ضبط، عربوں کا یونانی علوم سے سابقہ اور یورپ کا مسلم جامعات میں علوم وفنون کی تربیت حاصل کرنا، سب اسی مکالمے، لین دین اور روابط کی مثالیں ہیں۔ تو پھر انیسویں

صدی میں ایسی کیا قیامت آ گئی کہ اس باہمی ربط ضبط کو 'پیکار' ہی کہا جائے۔ دوسری بات، زندگی گزارتے ہوئے ہی ایک ثقافت کے باسی اپنے ثقافتی رول کے مطابق عمل کریں اور بنے بنائے اسالیب کی تقلید میں اپنے طرزِ عمل کو تشکیل دیں، تاہم ان کا فہم اور تصور کائنات اس 'بین الاقوامی' لین دین سے اور روز مرہ تجربے کی روشنی میں تغیر آشنا رہتے ہیں۔ یہ تغیر چاہے دریا کی سطح کی مانند سکوت اور ٹھہراؤ کا تاثر دے، اس کی روانی اور حرکت سے انکار، حقائق کو منھ چڑانے کے مترادف ہے۔ منگوری کا موضوعی نقطۂ نظر اس مقدمے کا داعی ہے کہ تہذیبوں میں مکالمہ ممکن نہیں، ان میں صرف پیکار ہی ہو سکتی ہے اور حکمت بھی مومن کی کوئی گم شدہ میراث نہیں جسے کہیں بھی تلاش کیا جا سکتا ہے۔ اس تصور کی تہہ میں ایک جامد تصورِ زیست موجود ہے۔ پہلے سے تکمیل یافتہ تصورِ زندگی قبول کرنے سے کوئی مکالمہ ممکن نہیں رہتا جس کا نتیجہ یہ کہ ہر بدلی سماجی یا سیاسی صورتِ حال یا تو 'عذاب' قرار پاتی ہے یا 'زوال' کی گہرائی سے بامعنی بنتی ہے۔ منگوری کے نظر میں ''شرر نے جو زمانہ دیکھا وہ درحقیقت مسلمانوں کے سیاسی، سماجی، تہذیبی اور علمی زوال کا زمانہ تھا۔'' اس دوران مختلف عمائد 'قوم' کو اس زوال سے نکالنے کی اپنی سی کوششوں میں مصروف تھے۔ علی گڑھ تحریک کے زیرِ اثر

> ''خوابِ غفلت میں مدہوش قوم کچھ کچھ بیدار ہو چلی تھی لیکن غنودگی کی کیفیت ابھی باقی تھی جسے مکمل طور پر ختم کرنے کے لیے ابھی رجز خوانی کی ضرورت تھی۔ ایسی رجز خوانی جس سے قوم کے دل میں پھر سے اپنے ماضی، اپنے اسلاف، اپنی تہذیب، اپنی روایات و اقدار اور عظمتِ عہدِ رفتہ سے ایک اُنس پیدا ہو جائے جس کے دوبارہ حصول کے لیے وہ نئے جوش، ولولے اور عزم لے کر اٹھے۔'' (۷)

اس نقطۂ نظر کی روشنی میں جب ابتدائی اردو تاریخی ناول پر نظر ڈالی جائے تو دونوں میں بعد المشرقین نظر آتا ہے۔ مثال کے طور پر اگر شرر کے تاریخی ناولوں کو پیشِ نظر رکھیں تو 'اسلاف' کی فہرست میں زیادہ تر جنگجو، سپہ سالار یا فوجی دکھائی پڑتے ہیں۔ ان ناولوں میں جو اقدار پیش ہوئی ہیں، ان میں غیر مسلموں سے کوئی رعایت نہ کرنا؛ مسلم آبادی کے قتل کے جواب میں غیر مسلم آبادی کو بلا تفریقِ عمر جنس یا طاقت قتل کر دینا؛ ہر حال میں لڑنا، مذہب کی سربلندی سے زیادہ حوروں یا لونڈیوں کا شائق رہنا؛ غیر مسلم حسین عورتوں کو دیکھتے ہی پہلی نظر میں عاشق ہو جانا؛ ایسے تعلق کی وجہ سے جنگ سے جی چرانا؛ معشوقہ کی وجہ سے اس کے اہلِ مذہب جنگجوؤں سے نہ لڑنے کی خواہش کرنا؛ جہاد کے دوران اگر معشوقہ گم ہو جائے تو اپنی تمام تر توانائیاں اسے تلاش کرنے میں صرف کرنا وغیرہ سامنے آتی ہیں۔ کیا ان اسلاف، ایسی اقدار اور طرزِ عمل کو قوم میں پیدا کرنے کی بات کی جا رہی ہے؟ خود شرر نے اپنے پہلے تاریخی ناول کے اختتام پر لکھا کہ جو لوگ اس کا مطالعہ کر چکے وہ ''ترقی پر تلے بیٹھے ہوں گے۔'' (۸)

ہم اس کتاب میں اردو کے بالخصوص تین تاریخی ناول نگاروں، شرر، طبیب اور راشد الخیری کے ناولوں کا تجزیہ

کرتے ہوئے دیکھنے کی کوشش کریں گے کہ اردو ناول نے تاریخ کی بازیافت اور تشکیل نو سے کس 'ثقافت' کی تعبیر کی ہے۔ اس کے اہم نمائندے کون کون سے ہیں، ان کی 'خصوصیات' کون سی ہیں، یہ کن 'اقدار' کی 'تبلیغ' کر رہے ہیں، ان سے کون سی 'معنوی دنیا' برآمد ہوتی ہے؟ 'ترقی' اور 'سیادت' حاصل کرنے اور زوال سے نکلنے کے جو 'طریقے' ان ناولوں میں بیان کیے گئے ہیں، وہ کس حد تک 'کارآمد' ہیں۔ ناول سے جن 'خواہشات' کی توقع کی جا رہی ہے، بیانیہ ان کا 'احترام' کرتا ہے یا کسی اور ہی 'حقیقت' کو تشکیل دیتا ہے۔

شرر کا پہلا تاریخی ناول ملک العزیز ورجنا (۱۸۸۹ء) ہے۔ اُن کی ناول نگاری کی ایک خاص بات یہ ہے کہ وہ عنوان دو مرکزی کرداروں کے ناموں پر رکھتے ہیں جن میں مرد مسلمان اور خاتون عموماً غیر مسلم ہوتی ہے: حسن انجلینا، منصور موہنا اور یوسف و نجمہ وغیرہ چند سامنے کی مثالیں ہیں۔ ان ناولوں میں کہانی کی بنیادی ساخت کچھ یوں ہوتی ہے کہ دونوں مرد و زن اتفاقاً دورانِ جنگ ملتے ہیں اور دیکھتے ہی ایک دوسرے عاشق ہو جاتے ہیں۔ دونوں طرف لگی برابر کی آگ جنگ کے بھڑکتے شعلوں کے ساتھ بڑھتی رہتی ہے۔ یوں دو تھیم پہلو بہ پہلو چلتے ہیں، ناول کے اختتام تک دونوں عاشق و معشوق مل بھی جاتے ہیں اور جنگ کا تصفیہ بھی ہو جاتا ہے۔

ملک العزیز ورجنا میں راوی کے بیانات، اُس نقطۂ نظر کو سامنے لاتے ہیں جو کرداروں کے افعال کو بامعنی بناتا ہے۔ انھیں وہ تعبیر عطا کرتا ہے جن کی روشنی میں کرداروں کی گفتگو، طرزِ عمل اور خود ناول کا ماجرا ایک خاص 'تفہیم' کی صورت میں سامنے آتے ہیں۔ راوی کا ایک بیان دیکھیے: ''عموماً سپاہیوں کو اس سے زیادہ خوشی اور کبھی حاصل نہیں ہو سکتی کہ ان کی جان فروشی کا امتحان لیا جائے اور وہ دشمن کے مقابلے کو روانہ کیے جائیں۔''(۱) یہاں راوی سپاہیوں کے دلوں کا حال بتا رہا ہے۔ غائب راوی کو اسی خوبی کی بنیاد پر ہمہ دان (Omniscient) کہا جاتا ہے۔ اس تفہیم کے مطابق سپاہیوں کو بے لڑے کسی کل چین نہیں پڑتا۔ یہ کام وہ کسی فرض کی ادائیگی یا زبردستی کا بوجھ اٹھانے کے طور پر نہیں کرتے بخوشی انجام دیتے ہیں۔ جاں فروشی ان کی فطرتِ ثانیہ اور لڑائی عادت بن گئی ہے۔

رودای ایک مختصر قافلے کی گفتگو نقل کرتا ہے جو تیز تیز قدم مارتے جا رہے ہیں۔ ان میں ایک نوجوان، جسے بعد میں سلطان صلاح الدین ایوبی کے بیٹے ملک العزیز کے نام سے پکارا جاتا ہے، دیگر فوجیوں سے ایسے عالم میں جب وہ رات کی آمد کے سبب ٹھہر جانا تجویز کرتے ہیں، یوں گویا ہوتا ہے: ''ہم خدا کا کام کر رہے ہیں۔ وہی ہماری مدد کرے گا۔ رات روشنی کو مٹا سکتی ہے مگر ہماری جرأت اور بہادری کو نہیں مٹا سکتی۔'' نوجوان کے یہ جملے کردار کی نمایاں حیثیت کا اظہار بھی ہیں، اس کی افتادِ ذہنی سے بھی پردہ اٹھا رہے ہیں اور شرر کے مقصود کلامیے (Discourse) کو بھی متشکل کر رہے ہیں۔ صلیبی جنگیں یہاں مسلمانوں یا عیسائیوں کے درمیان معرکے نہیں، لڑائی فی سبیل اللہ بن کر

سامنے آئی ہیں۔ ان سے وہی نبٹ سکتا ہے جو جرأت و بہادری کا پیکر ہو اور شرر کا یہ نوجوان ایسی ہی صفات کا حامل ہے۔ شرر کے ہیرو محض شجاعت یا جرأت میں بے مثال نہیں ہوتے، وہ حسن و جمال کا شاہکار بھی ہوتے ہیں۔ اس نوجوان ملک العزیز کا معاملہ بھی ایسا ہی ہے۔ اس کی تعریف میں تو شرر یہاں تک کہہ گئے کہ ''ہر حسن پرست، خصوص وہ دوشیزہ لڑکی جسے اور جس کے ماں باپ کو اس کے حسن پر غرور کرتے چودہ پندرہ سال گزر گئے ہوں، [ملک العزیز کی] یہ بے مثل و بے نظیر صورت دیکھ کر کبھی اپنے دل پر قابو نہیں رکھ سکتی۔''(۱۰)

زن کش حسن کا مالک یہ نوجوان پہلا اسلامی کردار ہے جس سے ہم اولین اردو تاریخی ناول میں متعارف ہوتے ہیں۔ یہ تصویر غزل کے عشقیہ تصور سے انحراف کی مثال ہے۔ اردو غزل میں عورت کا یوں مردوں پر فدا ہونا نہیں ملتا۔ یہ نئی معنوی دنیا کی تشکیل ہے جس میں نوخیزوں پر اب صرف مرد نہیں، عورتیں بھی عاشق ہوتی ہیں۔ اگر یہ پسندیدگی بہادری کی بنیاد پر ہوتی تو کہا جا سکتا تھا کہ یہ معروف پدرسری تصور کی طرف اشارہ ہے جس کے مطابق عورتیں اپنی نزاکت اور ضعف کے سبب مردوں کی بہادری پر مرتی ہیں۔ یہاں تو حسن ہی فریب حسیناں ہے۔

اردو تاریخی ناولوں کی یہ عمومی تکنیک ہے کہ مصنوعی قسم کا تجسس پیدا کرنے کے لیے کرداروں کے نام لکھنے کی بجائے انھیں کسی اور صفت، جیسے نوجوان، نازنین، حسینہ وغیرہ سے پکارا جائے۔ اس تکنیک کا استعمال سرشار کے ہاں بھی ملتا ہے (مثلاً کڑم دھم اور بی کہاں میں۔) یہی نوجوان جس کی اب تک شناخت نہیں کروائی گئی راستے میں ملنے والے ایک کنویں پر پانی پیتے ہوئے کہتا ہے: ''میں سمجھتا ہوں ان کنوؤں سے دو ہی مرتبہ ایسے کام لیے گئے ہوں گے۔ یا تو اسلام کے پہلے زبردست مجاہدوں نے یہاں قیام کیا ہو گا یا ہم اپنے مبارک گھوڑوں کو پانی پلا رہے ہیں۔''(۱۱) تعبیر کے نقطہ نظر سے اس بیان میں کئی باتیں اہم ہیں۔ نوجوان کو کنویں پر پانی بھرتی خواتین کی موجودگی کے باوصف، وہاں کی زندگی اور لوگوں سے کوئی دل چسپی نہیں۔ اس کی نظر میں اگر کنوئیں کا کوئی مصرف ہے تو مجاہدین کا پانی پینا۔ دوسرے اس کا بیان خود کو ان مجاہدین کے ساتھ ملانے کا باعث بن رہا ہے جو مسلم تاریخ کے اوائل میں یہاں سے گزرے تھے۔ یوں اس کا اپنا عمل ایک جواز (Legitimization) بھی حاصل کر لیتا ہے اور اس کا وجود ارتفاع بھی۔ تیسری بات اس کے لیے یہ فعل تقدیس کا حامل ہے اور وہ اس حد تک کہ اس میں شامل بے زبان جانور بھی ''مبارک'' ہو گئے ہیں۔ 'مبارک گھوڑے' جیسی ترکیب اس معنوی دنیا کا اظہار ہے جو شرر کے اپنے ثقافتی منطقے سے تعلق رکھتی ہے۔ اس تصور کائنات میں کسی اہم مقصد میں شامل جانور بھی خصوصیت حاصل کر لیتے ہیں۔ اس لفظ کے استعمال سے خود راوی کے ذہنی رویے کا اظہار بھی ہو رہا ہے کہ وہ اس سارے عمل کو کیا سمجھتا ہے۔ کردار کے منھ سے دو واقعات میں مماثلت دکھا کر شرر نے اپنے انتخاب کا ثبوت دیا ہے کہ ناول میں کیا شامل کیا جا سکتا ہے کیا نہیں۔ اس انتخاب سے

بننے والی تصویر میں مظاہر فطرت ہوں، علاقے، جانور یا انسانی کاری گری کے نمونے، سب کی اہمیت تبھی ہے جب وہ ایک 'مقصد' سے جڑے ہوں۔

نوجوان اور اس کے لشکر کی ملاقات ایک بزرگ ترک سے ہوتی ہے جو بدحواسی کے عالم میں انھیں بتاتا ہے کہ اس کا پورا گاؤں عیسائیوں نے تاراج اور تمام افراد کو قتل کر دیا ہے۔ یہ سن کر نوجوان تلوار کے قبضے پر ہاتھ رکھ کر ہزاروں افرنجیوں کو قتل کرنے کا عزم کرتا ہے۔ اس پر بزرگ اسے دشمنوں کی کثیر تعداد سے آگاہ کرتا ہے جس کا جواب نوجوان یہ دیتا ہے: ''تم ایک تجربہ کار ترک ہو کر ایسی بات کہتے ہو، ہم ان کی [تعداد میں] زیادتی کی کچھ پروا نہیں کرتے۔ کیا وہ عرب کی تلوار اور ترکوں کی جرأت بھول جائیں گے؟ نہیں، جب تک میری تلوار ان کا کام نہ تمام کرے نہ بھولیں گے۔'' (۱۲) نوجوان کے جملوں سے عرب تلوار اور ترک جرأت دو صفات سامنے آتی ہیں۔ غالباً یہ اس تلوار کی طرف اشارہ ہے جس نے سرعت سے مسلمانوں کی سلطنت کی حدود کو وسیع کیا۔ متن میں اس صفت کا آنا، عربوں کی دیگر تمام انسانی، تہذیبی، تمدنی، علمی اور ادبی صفات کے بجائے ایک خوبی نمایاں کرنا ہے جس سے عربوں کا 'تصور' قائم ہو سکے۔ شرر عربوں کی تلوار اور ترکوں کی شجاعت کو نمایاں کر رہے ہیں جس سے ان دو نسلوں/قوموں کی پہچان اور شناخت من جملہ دیگر اوصاف کے باوصف یہی دو خوبیاں قرار پاتی ہیں۔ یہاں بیان کو غیاب بامعنی بنا رہا ہے۔ موجود کی اہمیت غیر موجود کی وجہ سے ہے۔ Presence کی معنویت Absence سے مل کر ہی طے ہوتی ہے۔ (۱۳) شرر نے انتخاب میں جس ایک خوبی کو بیان کیا ہے، وہ ان قوموں کی دیگر خصوصیات کو پسِ پشت ڈالے بغیر ممکن نہ تھیں۔ اسے اکہری تصویر کہا جا سکتا ہے۔ مکالمے کے اس حصے کی تعبیر میں احتیاط لازم ہے۔ جس سیاق میں یہ جملے آئے ہیں انھیں نظر میں رکھنا لازم ہے۔ یہاں صرف شرر کے انتخاب کی طرف توجہ دلانا مقصود ہے۔

نوجوان کے عزائم اور بہادری کو افرنجیوں کے مظالم جواز فراہم کر رہے ہیں۔ بیانیے میں ترک بزرگ کے جملے اس جواز کو تقویت پہنچاتے ہیں۔ وہ افرنجیوں کو 'جلاد'، 'ظالم' اور ایسے لوگ قرار دیتا ہے جن میں 'رحم نام کو نہیں'۔ ان بیانات سے نوجوان اور اس کے لشکر کے لیے وہ اخلاقی جواز فراہم ہو جاتا ہے جس کے بعد افرنجیوں کے خون کے پیاسے ہونا اور انھیں قتل کرنے کے لیے ہر لحظہ تیار رہنا بامعنی بن جاتا ہے۔

شرر کا ہیرو 'اپنوں' کے خون کا بدلہ لیتے ہوئے اعلان کرتا ہے کہ اس کا تعلق ایسی قوم سے ہے ''جن کا ایک ایک رواں خدا کو ساری دنیا کے کافروں سے زیادہ عزیز ہے۔'' (۱۴) اس بیان سے 'ہم' اور 'وہ' میں منقسم دنیا کی خبر ملتی ہے۔ ایک ایسی دنیا جس میں اپنی ہر بات بہتر، زندگی آمیز، سچی، جائز اور مبنی بر حق ہے جب کہ دوسرے کی ہر بات کمتر، زندگی سے عاری، جھوٹی، ناجائز اور مبنی بر باطل ہے۔ اس لیے اپنوں کا ایک ایک رواں بھی ساری دنیا کے دوسروں سے

زیادہ تقدیس کا حامل ہے۔ شرر کا بیانیہ اضدادی جوڑوں (Binary Oppositions) کی صورت میں 'حق و باطل' کا رزمیہ بنا ہوا ہے۔ وہ تضاد کی تکنیک سے 'اپنوں' کے کارناموں کو وضع کر رہے ہیں اور ان کے ہر فعل کا جواز 'دوسروں' کی بداعمالی سے مل رہا ہے۔

نوجوان عزیز جب 'مسلمان بھائیوں' کا بدلہ لینے کے جذبے سے سرشار گھوڑے کو ایڑ بتا کر باگ ڈھیلی کرتا ہے تو سب سوار اُس کی تقلید میں اپنے گھوڑوں کو بگٹٹ دوڑا دیتے ہیں۔ یہاں بیانیہ دکھاتا ہے: ''گھوڑوں کی ٹاپوں سے ایک تیرہ و تار گرد اٹھی جس میں سے نوجوان کی تلوار اور سب سواروں کے برچھوں کے پھل نمایاں تھے۔''(۵) شرر نے گرد میں سے کچھ نمایاں بھی کیا تو تلواریں اور برچھے جو لشکر کے جوش و جذبے کا اظہار بن جاتے ہیں۔

اس کے بعد شرر قاری کو افرنجیوں کے کیمپ لیے چلتے ہیں۔ وہاں کے سپہ سالار اپنے فوجیوں کو مسلمانوں کے خلاف جنگ پر آمادہ کر رہے ہیں۔ ان میں جذبہ اور جوش و ولولہ جگانے کے لیے افرنجی سپہ سالار بھی مذہب کا سہارا لیتے دکھائے گئے ہیں۔ ارل آف ڈربی اپنے سپاہیوں کو ہولی کراس دکھا کر جنگ کے لیے ابھارتا ہے۔ اس کی تقریر کے مطابق مسلمانوں کی دشمنی عیسائیوں سے نہیں، ان کے مذہب اور مذہبی نشانات سے ہے: ''یہ لوگ جو آرہے ہیں، تمھارے دشمن نہیں، اسی [ہولی کراس] کے دشمن ہیں۔ [یہ] تمھاری عورتوں کی بے عزتی کریں گے، تمھارے بچوں کو غلام بنائیں گے۔''(۶) اس ناول میں فوجیوں کو جنگ پر آمادہ کرنے کا یہی طریقہ سامنے آیا ہے کہ اسے مذہب کے خلاف جنگ کہا جائے۔ مسلمانوں اور عیسائیوں کا کیمپ دونوں جنگ کو اپنے مذہب کی بقا کی لڑائی بتا رہے ہیں، یہی سبب ہے کہ صرف مسلمان نہیں، افرنجی بھی مرمٹنے پر تیار ہیں۔ جنگ میں فتح کسی کی بھی ہو، عملی طور پر نتائج ایک سے نکلنے والے ہیں: مردوں کا قتل، عورتوں کی بے آبروئی اور بچوں کی غلامی۔

عزیز، افرنجیوں پر جو فردِ جرم عائد کرتا ہے، اسے بھی دیکھ لیں۔ وہ اپنے ہمراہی فوجیوں سے مخاطب ہے:

> ''یہ ملک کے لیے لڑائی نہیں، جہاد ہے۔ تمھیں جرأت کے علاوہ دینی جوش سے بھی کام لینا ہوگا۔ [...] تمھیں مرنے کا آرزومند ہونا پڑے گا۔ [...] یہ لوگ جو تمھارے ملک میں شرک کی خراب رسمیں پھیلانے آئے ہیں، کافر ہیں، خدا کے دشمن ہیں، خدا پر تہمت باندھتے ہیں۔ معاذ اللہ مسیح کو اس کا بیٹا کہتے ہیں۔''(۷)

جو جنگ 'مسلمان بھائیوں' کے قتل کا بدلہ لینے کے لیے ہونے والی تھی، اب وہ خدا کی جنگ بن گئی ہے۔ اسے جہاد کہنے کے لیے اتنا ہی کافی سمجھا گیا ہے کہ یہ کافروں کے خلاف ہے اور کافر کون جو خدا پر تہمت باندھتے ہیں اور شرک کی خراب رسمیں پھیلاتے ہیں۔ ساتھ ہی یہ وضاحت بھی کر دی گئی ہے کہ اس جنگ کا مقصد ملک گیری نہیں، خدا کے نام کی سرداری قائم کرنا اور توحید کا پرچم لہرانا ہے۔

بیانیے میں قتل و غارت کے بیان سے لطف اندوزی کا اظہار کھٹکتا ہے۔ یہ بہت عجیب لگتا ہے کہ میدانِ کارزار

گرم ہے، لوگ دھڑا دھڑ کٹ کٹ کر گر رہے ہیں۔ ایسے مواقع پر شرر ایسی تشبیہات لاتے ہیں جن سے یہ تاثر ابھرتا ہے کہ شاید جنگ کی بھیانکتا ان کے نزدیک کچھ حیثیت نہیں رکھتی بلکہ یہ کوئی مزے کی چیز ہے۔ انھوں نے لکھا: ''تلواریں اپنا جلادار آئینہ آفتاب کو دکھانے میں قیامت کی شوخیاں کر رہی تھیں۔'' شوخیاں کا لفظ بہت بے محل ہے، تشابہ کو تو کمزور کر ہی رہا ہے اگر اسے مصنف کے ذہنی عمل سے منسلک کیا جائے تو واضح ہوگا کہ قتل و غارت جیسی اندوہ ناک شے، ان کے نزدیک کس حیثیت کی حامل ہے۔

شرر کا ہیرو نوجوان شہزادہ ملک العزیز، نصرانیوں کے خون کا پیاسا ہے۔ میدان میں شکست کے بعد بھاگتے نصرانیوں کا پیچھا کرتے وہ اکیلا ہی ایک پہاڑ کی بلندی تک جا پہنچتا ہے۔ وہاں خود کلامی ہے اس کے دل و دماغ کو سامنے لایا گیا ہے۔ پہاڑ پر آہٹ کی آواز سن کر وہ کہتا ہے: ''خدا جانے یہ کس کی آواز تھی؟ اچھا چل کے دریافت کرتا ہوں۔ یہاں کس سے پوچھوں؟ وہاں جا کے ہی معلوم ہو جائے گا۔ اگر کوئی کافر نصرانی ہو تو میری بڑی خوش نصیبی ہو، کیوں کہ بھٹکتے بھٹکتے یہاں تک آ جانا بھی بے کار نہ سمجھوں گا۔''(۱۸) ملک العزیز کے لیے بڑی خوش نصیبی کی ہے یہ بھی بات کہ کوئی نصرانی آ جائے ہاتھ تا کہ جوشِ جذبات میں جو اتنی دور تک وہ آن پہنچا ہے، یہ اکارت نہ جائے۔ یہ باتیں اور اس کا اتنی دور نکل آنا، اس کی ذہنیت اور طرزِ عمل کو ظاہر کر رہے ہیں۔ ہیرو کا آنا بے کار نہیں جاتا۔ شرر نے جو منصوبہ (پلاٹ) گانٹھا تھا، وہ تو ہو کر رہے گا ان جملوں سے کردار کی نفسیاتی حالت ظاہر کرنا مقصود ہو سکتا ہے۔

پہاڑ پر نوجوان کی ملاقات ناول کی ہیروئن ورجنا سے بڑے سنسنی خیز اور ڈرامائی انداز میں ہوتی ہے۔ نوجوان اسے ایک یہودی سے بچاتا ہے جو اس کی جان لینے پر آمادہ ہے۔ جیسے ہی ورجنا نے عزیز کو دیکھا تو اس نے ''نہایت پر درد، بھرائی ہوئی آواز میں کہا: اے شریف اور بہادر مسلمان! میری زندگی اب آپ ہی کے ہاتھ ہے۔''(۱۹) یہاں کئی باتیں محلِ نظر ہیں۔ شرر پہاڑی پر رات کا سماں اور چاندنی دکھا چکے ہیں اور یہ بیان بھی دے چکے کہ ''رات کو چہرہ صاف نظر نہیں آتا''، تاہم بدحواسی میں بھاگتی ہوئی عورت، نوجوان کو مذہبا اور سماجا فوری طور پر پہچان لیتی ہے۔ اسے ایک ہی نظر میں معلوم ہو جاتا ہے کہ نوجوان مسلمان اور شریف ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ وہ اس کے قدموں میں گر کر اپنی جان بچانے کی منت کرتی ہے۔ یہاں یہ امکان ہو سکتا ہے کہ خاتون نے لباس سے پہچان لیا کہ آنے والا مسلمان ہے اور 'شریف' کہنا اس آنے والے سے ایک 'توقع' کرنا ہے کہ وہ جان بچا کر اپنی شرافت کا ثبوت دے۔ 'شرافت' میں التجا کا عنصر بھی شامل ہے۔ تاہم یہ باتیں تب وقیع ہوتیں اگر ہم شرر کی ثقافت میں 'شریف' کے تصور سے واقف نہ ہوتے۔ شرر کی ان تاریخی ناولوں میں 'شریف' کی اہمیت پر ہم آگے چل کر بات کریں گے، یہاں فی الحال اس تضاد کو سامنے لانا ہے جو اندھیرے میں جہاں چہرہ صاف نظر نہیں آتا، وہاں ایک کردار کا دوسرے کی مذہبی شناخت اور سماجی

حیثیت کا اندازہ لگالینا بوالعجبی ہی بوالعجبی ہے۔ ایسے تضادات پر حیرت کا اظہار یا اعتراض نہیں کرنا چاہیے کیوں کہ ممتاز منگلوری کے نزدیک یہ سب شرر کو اس لیے روا ہے کہ وہ 'مقصدیت' کے زیرِ اثر تھے۔

عزیز بدحواس لڑکی پر حملہ آور مرد سے پوچھتا ہے: ''قبل اس کے میں تجھ پر وار کروں اتنا بتا دے کہ تو مسلمان تو نہیں ہے؟ شخص: میں عیسائی اور محمدی دونوں مذہبوں کا دشمن ہوں اور خدا کے پاک نبی موسیٰ کے سوا کسی کو نہیں مانتا [نوجوان] سپاہی: کیا میں کسی یہودی سے باتیں کر رہا ہوں؟ شخص: ہاں! خاص اولادِ اسرائیل۔ سپاہی: تو کچھ مضائقہ نہیں۔ لے اب سنبھل! میری خوں خوار تلوار تیرا کام تمام کیا چاہتی ہے۔'' اس کے بعد جو ہوا وہ محتاجِ بیان نہیں۔ جب اس دل گردے کے نوجوان کے سامنے اسی یہودی کی بہن اپنے بھائی کے قتل پر نالہ و فریاد کرنے لگی تو اس 'انتہائے زیادہ بہادر اور عالی ہمت' نوجوان سے رہا نہ گیا، فوراً اس کا دل پسیج گیا کیوں کہ ''خدا نے ان باتوں کے خلاف اسے دل نہایت دردآشنا دیا تھا۔''(۲۰) ایک ایسا نوجوان جو ہر غیر مسلم کو بے دریغ قتل کرنے میں کوئی 'مضائقہ' نہیں سمجھتا اور یہی اس کی عالی ہمتی اور بہادری کی نشانی بتائی گئی ہے جب ایک یہودی عورت اس کے سامنے آنسو بہاتی ہے تو فوراً ہی اس جری آدمی کا دل نرم پڑ جاتا ہے۔ مردوں پر غضبناکی اور عورتوں پر رحم و کرم۔ عجیب و غریب تضاد ہے کہ یہ درد آشنا دل مردوں کے قتل میں کسی 'مضائقے' کو راہ نہیں دیتا البتہ یہودی عورتیں ہوں یا عیسائی، اس کے دل کو پل بھر میں نرما دیتی ہیں۔ یہاں اس کلامیے کی ایک اور خوبی سامنے آتی ہے۔ اپنے بھائی کے قتل پر نالہ و شیون کرتی یہودی عورت جب بتاتی ہے کہ یہ بھائی دنیا میں اس کا واحد سہارا تھا، اس کے چھن جانے پر اب وہ کہاں جائے گی تو نوجوان جھٹ سے ایک تجویز اس کے سامنے رکھ دیتا ہے، ''اے اسرائیلیہ عورت: تو کسی پاک نفس اور خدا شناس مسلمان کی لونڈی ہو کر رہ سکتی ہے۔'' یہ تجویز تب پوری طرح واضح ہو جاتی ہے جب شرر ورجنا کے لیے ''حور'' کا استعارہ استعمال کرتے ہیں۔ اس کا حلیہ بیان کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں: ''بہ آسانی خیال کر لیا جا سکتا ہے کہ کسی دنیا سے گزرے ہوئے مقبول مسلمان یا شہید کی آرزوئیں پوری کرنے کے لیے خدا نے آسمان سے حور کو بھیج دیا ہے۔''(۲۱) اس بیانیے میں عورتیں اگر مسلمان ہیں تو مجاہدوں کی بیویاں اور غیر مسلم ہیں تو ان کی لونڈیاں بننے کے لیے ہیں اور اگر حسین ترین ہوں تو حوریں ہیں جو شہیدوں کے لیے وقف ہیں۔ یہ ایک مردانہ کلامیہ ہے جس میں مرد کی نظر سے دنیا کو تشکیل دیا گیا ہے۔ یہاں دیگر 'مخالف' مرد اس کے ہاتھوں قتل ہونے، عورتیں بیویاں اور لونڈیاں بن جانے کے لیے اور مرنے کے بعد حور کا فریضہ انجام دینے کے لیے بنائی گئی ہیں۔

میر جی چاہتا ہے کیا کیا کچھ

اس منظر میں شرر ورجنا کا حسن بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں: ''اصل تو یہ ہے کہ یہ چہرہ خدا کے کسی فرشتے کی

طرح کروسیڈ کی بے انتہا لڑائیوں کا فیصلہ کرانے کے لیے بھیجا گیا تھا۔'' (۲۲) اس ناول کا خدا شرر ہے، اسی لیے اپنے بیان کا بھرم رکھتے ہوئے یا اسے سچ دکھانے کے لیے ناول کا خاتمہ اس کے مطابق کیا گیا ہے۔ ناول کے خاتمے پر ورجنا کو عیسائی کیمپ سے چھڑوانے کے دوران ہی مسلمانوں اور عیسائیوں میں صلح نامے پر دستخط ہوتے ہیں۔ یوں جو کہا گیا وہ کر دکھایا گیا۔ یہ مجاہدین کی جرأت، بہادری، تن من کی قربانی یا سر دھڑ کی بازی نہ تھی جس نے جنگ کا فیصلہ کیا بلکہ ایک عیسائی عورت کا ملکوتی حسن تھا جو جنگ کے خاتمے کا سبب بن گیا۔

منظر ابھی باقی ہے۔ یہودی کے قتل اور یہودیہ پر رحم کے بعد شرر اپنے ہیرو کو نظارہ بازی میں مصروف کروا دیتے ہیں۔ اس نظریں سینکنے کے عمل میں وہ ورجنا کے حسن کا تفصیلی اور پیار بھرا مشاہدہ کرتا ہے، مختلف اعضا پر تفصیلی نظر ڈالتا ہے۔ حیرت اس بات پر ہے کہ چاند کی مدھم روشنی میں جب شرر کے اپنے بیان کے مطابق چہرہ نظر نہیں آ رہا تھا، عزیز ورجنا کا اس قدر تفصیلی مشاہدہ کیوں کر کر سکا۔ اور غضب شرر نے یہ کیا کہ اس تفصیل کے بعد لکھا کہ جہاں یہ کھڑے تھے، وہاں چاند کی روشنی نہیں پہنچ رہی تھی۔ اس منظر کا خاتمہ شرر یہودیہ کے اس اطمینان پر کرتے ہیں کہ اس کا بھائی عیسائیوں کی بجائے ''صد شکر کہ ایک مسلمان کے ہاتھ سے مارا گیا۔'' (۲۳) یہاں مسلمان کے ہاتھ سے مارا جانا ایک سعادت ہے، مسلمان کی لونڈی بننا قابلِ اطمینان ہے اور معزز مسلمان کے ہاتھوں قتل ہونا خوشی کا سبب۔

نوجوان اس بات پر متفکر تھا کہ پہاڑی پر آنا اور اس قدر مسافت طے کرنا کہیں رائیگاں نہ جائے، کوئی غیر مسلم مل جائے تو 'خوش نصیبی' ہوگی۔ ورجنا کو دیکھتے ہی پہلی نظر میں 'ہزار جان' سے عاشق ہو جاتا ہے۔ اسے ورجنا سے اتفاقاً ملاقات ہونا ''خوش قسمتی'' لگتا ہے۔ مجاہد کو اگر کوئی 'حور' مل جائے چاہے وہ عیسائی ہو، خوش قسمتی کا نشان ہے۔

عزیز ادھر اپنی خوش قسمتی پر رشک کر رہا ہے، دوسری طرف لشکر میں پکار پڑی ہے کہ شہزادہ غائب ہے۔ لشکر کے سربرآوردہ لوگ اس کی گم شدگی پر طرح طرح کے منصوبے بنا رہے ہیں کہ اسے کیسے اور کہاں تلاش کیا جائے۔ کوئی انتظار تجویز کرتا ہے کہ شہزادہ خود ہی واپس آ جائے گا، کوئی جاسوسوں کے ذریعے اس کی خبر معلوم کرنے کا مشورہ دیتا ہے۔ اسی اثنا میں ایک شخص تلوار کھینچ کر کھڑا ہو جاتا ہے اور یوں اپنے عزم کا اظہار کرتا ہے: ''سب سے بہتر یہ ہے کہ اپنے تمام امور کا فیصلہ ہم اسی وقت کر لیں۔ تلواریں ہمارے ہاتھوں میں ہوں اور بے ایمان، کافر، مشرک، افرنجیوں کی فوج میں گھس گھس کے اپنی بہادری دکھاتے دکھاتے جنت میں پہنچ جائیں اور حوروں کو گود میں اٹھالیں'' وہ مزید اصرار کرتا ہے کہ ''ہمارا کام مارنا اور مر جانا ہے، ہم گھر میں بیٹھ کے منصوبے کرنے کے لیے نہیں پیدا ہوئے بزدلوں کی طرح۔'' (۲۴) ان جملوں کو ایک پر جوش سپاہی کا بیان خیال کر کے نظر انداز کیا جا سکتا ہے، خصوصاً ایسی صورت میں جب یہ ناول کا کوئی اہم کیا غیر اہم کردار بھی نہیں ہے کہ سوائے ان جملوں کے اور کہیں اس کا کوئی عمل یا مکالمہ ناول کا حصہ

نہیں بنا حتیٰ کہ اس کا نام بتانے کی بھی ضرورت نہیں سمجھی گئی۔ کیا ہی اچھا ہوتا اگر شرر اس کے بعد جہاد برائے حور کے اس تصور کو نہ دہراتے۔ مگر کیا کریں وہ تو راوی کی زبانی بیان دلواتے ہیں کہ جب مسلمانوں اور عیسائیوں میں لڑائی کے گھسان میں میدانِ جنگ 'کا نپنے' لگا تو "سچے عقیدت مند مسلمان غور کر کے آسمان کی طرف دیکھنے لگے کہ خدا کی رحمت تو نہیں نازل ہوتی یا کسی طرف سے کوئی حور تو نہیں نظر آ جاتی۔" (۲۵) وہ اگر اسی پر بس کر دیتے تو بھی گنجائش تھی کہ یہ خوش عقیدہ لوگوں کی بابت رائے دی گئی ہے۔ ہمارے 'اسلاف' کا اولین نمائندہ شرر کا ہیرو، ملک العزیز بھی جہاد کے حوالے سے یہی خیالات رکھتا ہے۔ ناول میں ایک مقام پر یہودیہ اور عزیز افرنجیوں کی قید میں اُس مقام پر بندھے ہیں جہاں میدانِ جنگ صاف نظر آتا ہے۔ قتل وغارت کی گرم بازاری دیکھ کر یہودیہ سہمی جاتی ہے۔ عزیز اسے سمجھاتا ہے کہ اس میں خوف زدہ ہونے کی کوئی بات نہیں، "اسلام میں یہی برکت ہے۔ اس شخص کو کیا خوف ہو سکتا ہے جسے یقین ہو کہ زندہ رہے تو بہادری میں نیک نام ہوں گے اور غازی کہلائیں گے۔ مارے گئے تو جنت میں جائیں گے اور حوروں سے ہم کنار ہوں گے۔" (۲۶) پہلے ایک غیر اہم کردار کی زبانی، پھر راوی کے بیان کے ذریعے اور اب ناول کے ہیرو شہزادہ عزیز کے منھ سے شرر نے جنگ کے جواز میں اور لڑنے والوں کی آمادگی کے لیے جس 'انعام' کا تذکرہ کیا ہے، وہ حوریں ہیں۔ یہ وہی جنگ ہے جسے عزیز شرک کو دنیا سے پاک کرنے کے لیے بتا چکا، اب یہ حوروں کے حصول کا ذریعہ بن گئی ہے۔ اس تواتر سے جنگ کے مضمرات میں حوروں کے ملنے کا اشتیاق دکھا رہا ہے کہ یہ 'اسلاف' جنگ کن مقاصد کے لیے لڑتے تھے۔ ہماری نظر میں یہ کہنا درست نہ ہوگا کہ یہ 'سچی عکاسی' ہے۔ یہ محض متنی بازتشکیل (Textual Reconstruction) ہے جسے بامعنی شرر کا تخیل بنا رہا ہے۔ اس ناول سے جنگ لڑنے کے جو مقاصد سامنے آتے ہیں، وہ دو ہیں: دنیا پر مسلمانوں کی حکمرانی اور آسمان پر حوروں کا حصول۔ اسی بات کو خدا کی رحمت اور مسلمانوں کی لڑائی کے پیچھے چھپے جذبے کے طور پر ظاہر کیا گیا ہے۔ صلیبی جنگیں کیوں، کب اور کن مقاصد کے تحت لڑی گئیں؟ تاریخی اعتبار سے شرر نے کہاں کہاں حقائق کو مسخ کیا اور کہاں کہاں وہ تاریخی حقائق کو عین مین ناول کا حصہ بنا رہے ہیں؟ یہ سوالات اس کتاب کی حدود سے باہر ہیں۔ (۲۷) یہ دیکھنا اہم ہے کہ شرر نے ماضی کی تشکیلِ نو کرتے ہوئے اسے کیسے 'بامعنی' بنایا ہے۔ شرر کی معنوی دنیا ان کی لفظیات کی طرح محدود ہے۔ ان کے تخیل کی پرواز بس یہیں تک ہے کہ جنگ مذہب کی بقا کے لیے لڑی جاتی ہے اور لڑنے والوں کو خدا کی رحمت، غازیوں کو لونڈیوں اور شہیدوں کو حوروں کی تمنا رہتی ہے۔

ایک طرف فوجی حوروں کے لیے بے چین ہیں تو دوسری طرف وہ عقل و دانش اور حکمتِ عملی کے ہی منکر ہیں۔ ان کا نعرہ مارو یا مر جاؤ ہے۔ مارو گے تو نیک نامی ملے گی، مر گئے تو حوریں۔ حیرت اس بات پر ہے کہ ان اسلاف

کے اصولوں اور اقدار کو دریافت کرنے کی بابت اردو تنقید تجاویز دیتی رہی ہے؟ کیا اس کی بنیاد پر قوم کی تعمیر ہوئی ہے؟ کیا یہی وہ رجز خوانی ہے جسے پڑھ کر مسلمان ترقی پر تل جاتے تھے؟ یہ لوگ حوروں کی چاہت میں مرنے مارنے پر تلے بیٹھے ہیں، حکمت عملی کو کمزوری اور منصوبہ بندی کو بزدلی کہتے ہیں کہ یہ کام تو دوسروں کے کرنے کے ہیں انھیں تو بہادری دکھاتے دکھاتے جنت میں پہنچ کر حوروں کو گود میں اٹھانے کے لیے بنایا گیا ہے۔

اس ناول میں لونڈیوں کے لین دین کو سبزیوں کی خرید و فروخت جیسا عام سا معاملہ دکھایا گیا ہے۔ ایک بدوی کسی افرنجیہ کو لے کر مسلمانوں کے کیمپ میں آیا ہے۔ مصنوعی تجسس پیدا کرنے کے لیے شرر اس عورت کو افرنجیہ ہی لکھتے ہیں۔ بعد میں ظاہر کرتے ہیں کہ یہ ورجنا ہے۔ جوں ہی بدوی افرنجی لونڈی لے کے مسلم کیمپ میں پہنچتا ہے، فوجیوں کا غول اس کے گرد فوراً جمع ہو جاتا ہے۔ ایک سپاہی اس لونڈی کے بارے اپنے افسر کو بتاتا ہے: ''بڑی خوبصورت لونڈی ہے۔ ایسا حسن شاید بہت کم کسی کی نظر سے گزرا ہو۔'' بدوی عندیہ ظاہر کرتا ہے کہ وہ اس لونڈی کو ''صرف امیر فوج کی خدمت میں پیش کرنے کے لیے لایا'' ہے۔ شہزادے کی غیبت میں افسر بدوی سے کہتا ہے کہ وہ لونڈی کو چھوڑ جائے، ''شہزادہ عزیز کے حرم کی خدمت کو ہم سب تہہ دل سے حاضر ہیں۔'' یہاں فوجیوں، افسروں کے رویے اور خود شہزادہ عزیز کے طرز عمل سے جو بات سامنے آتی ہے وہ یہ کہ مسلمان کوئی اور خوبی رکھتے ہوں یا نہ رکھتے ہوں، وہ سب 'مرد' ضرور ہیں جو کسی عورت کو دیکھ کر خصوصاً جب وہ 'حسین' ہو، اسے گھورنا، اس کی تعریف کرنا ضروری سمجھتے ہیں۔ سب کے ہاں اس رویے کی موجودگی دکھا کر شرر شاید یہ جتانا چاہتے ہیں کہ یہ 'فطرت' ہے۔ کیمپ کے افسر افرنجیہ کو قائل کرتے ہیں کہ کسی بھی عیسائی خاتون کے لیے ''بھلا اس سے زیادہ کامیابی کیا ہو سکتی ہے کہ وہ مسلمانوں کی ایک عالی شان ملکہ ہو۔''(۲۸) لونڈی آتے ہی ملکہ بھی بن گئی۔ شرر نے اپنے عزائم بھی جتا دیے ہیں کہ یہ لونڈی افرنجی ہے تو کیا ہوا، خدمت میں پیش ہوئی ہے تو کیا، آخر کار ملکہ بنے گی۔ ان کے یہی عزائم تب سامنے آتے ہیں جب وہ اس لونڈی کو کیمپ میں ٹھہرانے کے انتظامات بیان کرتے ہیں۔ ورجنا کی ظاہری حالت اور وضع قطع سے افسران اسے کسی اعلیٰ خاندان کی لڑکی تصور کرتے ہیں۔ اس لیے وہ اس کی خدمت میں دو لونڈیاں بھی مقرر کر دیتے ہیں۔ مال غنیمت میں یا قید ہو کر آنے والی لونڈی سے اس کی خاندانی حیثیت کے مطابق سلوک کیا جاتا ہے۔ لونڈی کی خدمت کے لیے لونڈیاں مقرر کر دی گئیں۔ افسروں پر ورجنا کی حقیقت واضح نہیں، پھر بھی قیافے کی بنیاد پر ہی اسے اعلیٰ خاندان کی عورت سمجھ کر اس سے سلوک کرتے ہیں۔

شہزادہ عزیز مسلمانوں کے حوالے سے ایک بیان دیتا ہے: ''مسلمان شہادت کے ہر وقت شائق رہتے ہیں۔''(۲۹) یہ بات لائق توجہ ہے کہ یہ بیان ایک فوجی کا ہے اور فوجی بھی وہ جو شرر کا ہیرو، سلطان صلاح الدین ایوبی کا

بنتا ہے۔ اس لیے ایک حد تک اس بیان کا جواز موجود ہے۔ تاہم انھیں 'تمام' مسلمانوں پر منطبق کرنے کی کوشش کرنا ایک معنوی وضع (Discursive Structure) ہے جو مثالیت کو امر واقعہ بنا کر پیش کرنے کے زمرے میں آئے گا۔ یہ ایک تصور قائم کرتا ہے کہ مسلمان وہی ہو گا جو شہادت کا آرزو مند ہو یا اس میں یہ وصف ضرور موجود ہو گا۔ ایک ایسا امتیازی نشان جو اسے دیگر مذہبی اقوام سے منفرد بنا رہا ہے۔

عزیز، یہودیہ کے ساتھ عیسائیوں کے ہاں قید ہے۔ اس قید کے دوران میں وہ باتوں باتوں میں 'نازنین' کا تذکرہ کرتا ہے۔ اسے نازنین کے گم ہو جانے پر افسوس ہے۔ اسی گفتگو میں وہ خواہش کرتا ہے کہ ''کاش آزادی سے لڑ سکتا کہ کسی نہ کسی طرح اسے ڈھونڈ نکالتا۔'' شرر کا یہ مسلمان مجاہد اور منگلوری کا 'سلف' اپنا دل اُس عیسائی نازنین ''دل ربا کی صورت کی نذر کر چکا ہے۔''(۲۰) ان بیانات سے اندازہ ہوتا ہے کہ اب شہزادے کو لڑائی میں اس حد تک دل چسپی ہے کہ وہ 'نازنین' کو ڈھونڈ نکالے۔ شرر کے اس ناول میں جان دینا دو طرح سے پسندیدہ ہے: دین کے لیے، نازنین کے لیے۔ حیرت اس بات پر ہے کہ یہ ہیرو اپنے وہ تمام بیان کیسے فراموش کر گیا جن میں جان لینے اور دینے کے عزائم موجود تھے، دھرتی کو مشرکین سے پاک کرنے کے دعوے تھے۔ اس قید میں اگر اسے یاد بھی ہے، تو ''دل ربا کی پیاری صورت۔'' بیانیے میں اس موقعے پر عزیز کے دل میں دو طرح کی حسرتیں بہ یک وقت دکھائی گئی ہیں۔ اپنی فوج کے ساتھ نہ ہونے کا تاسف اور دل ربا سے بچھڑنے کا غم۔ ع نشہ بڑھتا ہے شرابیں جو شرابوں میں ملیں

جنگ کو شرر کا بیانیہ ایک کھیل قرار دیتا ہے۔ اوپر جنگ کی قتل و غارت سے لطف لینے کی مثال پیش کی گئی تھی، یہاں جنگ کے حوالے سے کچھ اور رویے سامنے لائے جاتے ہیں۔ شہزادہ عزیز سہمی ہوئی یہودی عورت کو سمجھاتا ہے کہ جنگ سے خوف زدہ ہونے کی ضرورت نہیں: ''مسلمان تو [جنگ کو] کھیل ہی سمجھتے ہیں۔ مسلمان سے زیادہ اس کھیل کو کھیلنے والا کوئی نہ ملے گا۔'' جس میدانِ کارزار کو دیکھ کر یہ جملے عزیز نے بیان کیے، وہ تمام دن گرم رہتا ہے۔ دن ڈھلے جب جنگ کسی فیصلے پر نہیں پہنچ رہی تھی تو صلاح الدین نے ایک طرف سے اور اس کے بھائی نے دوسری طرف سے سخت حملہ کیا۔ نقیبوں نے کڑک کر نعرۂ تکبیر بلند کیا۔ جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ مسلمانوں میں نیا جوش بھر گیا اور ''گویا ایک قسم کے تازہ اطمینان کے ساتھ دشمنوں کو قتل کرنے لگے۔''(۲۱) ایک موقع پر عزیز جنگ و جدل کو ایک ''دل چسپ کھیل'' کہتا ہے۔ جنگ کو کھیل سمجھنا اسے 'دل چسپ' کہنا اور نئے 'اطمینان' سے قتل کرنا جیسے اظہار کس ذہنی رویے کے غماز ہیں۔ کیا اسلاف صرف انھی خوبیوں کے مالک تھے؟ انھیں 'تاریخی' کہا جائے، حقیقت پسندی یا تشکیل تو کہنا زیادہ مناسب ہے۔

جنگ تھمنے کے بعد ورجنا کو اس کی درخواست پر صلاح الدین کے حضور پیش کیا جاتا ہے۔ جب وہ سلطان کے

سامنے گئی تو ''سلطان اور اس کے بھائی دونوں نے اس کے حسن و جمال کو حیرت و استعجاب کی نظر سے دیکھا، کچھ دیر تک متحیر رہنے کے بعد سلطان نے پوچھا 'اے پری چہرہ لڑکی سچ بتا تو کون ہے؟''' (۳۲) شرر کے ناول کا کوئی عام سپاہی ہو، افسر ہو، شہزادہ عزیز ہو، حتیٰ کہ ان کے بیانیے کا سلطان صلاح الدین ایوبی ہی کیوں نہ ہو، حسین عورت کو دیکھ کر متحیر ہونا اور گھورنا نہیں بھولتے۔ اس سے مخاطب ہوتے ہوئے، اس کے حسن کی تعریف نہ کرنا تو سب شاید بدتہذیبی سمجھتے ہیں۔ کوئی نازنین کہتا ہے، کوئی دل ربا تو کوئی پری چہرہ، سب کے سب مرد پہلے ہیں، باقی اور کچھ بعد میں۔ شرر کے ہاں یہ بڑی خامی ہے کہ وہ کرداروں کو منفرد بنانے کے ہنر سے واقف نہیں، ان کے بیانیوں سے یہی برآمد ہوتا ہے کہ مرد 'انتہا' کے بہادر اور 'حسن پرست' ہوتے ہیں اور عورتیں بے حد حسین اور مردوں پر عاشق ہوتی ہیں۔

ورجنا صلاح الدین کے سامنے اس کے بیٹے سے محبت کا اقرار کرتی ہے۔ اس کی یہ حرکت صلاح الدین کے بھائی کو ناگوار گزرتی ہے۔ وہ صلاح الدین سے کہتا ہے: ''یہ نصرانیہ عورتیں کس قدر بے شرم ہوتی ہیں۔ عزت و آبرو کا ذرا بھی پاس نہیں۔ مسلمان عورت کی زبان سے تو کبھی نہ نکلے گا کہ میں فلاں شخص پر عاشق ہوں۔'' (۳۳) یہ وہی بھائی ہے جو ورجنا کے سامنے آنے پر اسے گھور رہا تھا اور اس کے حسن کو دیکھ کر حیرت و استعجاب میں ڈوب گیا تھا۔ یہاں دو باتیں قابل ذکر ہیں۔ شرر نے ان کرداروں کی زبانی جن خیالات کا اظہار کیا ہے، ان سے یہ برآمد ہوتا ہے کہ مردوں اور عورتوں کے لیے مباح اور منکر علیحدہ علیحدہ ہے۔ مردوں کا خواتین کو دیکھنا، گھورنا، ان کے حسن کی تعریف کرنا اور ان سے اظہار عشق کرنا 'حیا' کے دائرے میں نہیں ہے یا کم از کم اسے اس دائرے سے متجاوز نہیں سمجھا جاتا۔ البتہ خواتین کی طرف سے ایسی باتوں کے لیے علیحدہ علیحدہ اقدار اور طرز عمل متوقع ہے۔ دوسری سطح پر یہ جملے مسلم اور غیر مسلم خواتین میں امتیاز پیدا کرنے کا ذریعہ بھی بن گئے ہیں۔

مسلمانوں اور عیسائیوں میں جو امتیاز بیانیے میں دکھائے گئے ہیں، ان پر بھی ایک نظر ڈال لینا، اس تاریخی تصویر کو سمجھنے میں معاون ہوگا۔ دونوں میں ایک بنیادی فرق 'جذبہ' ہے۔ مسلمان جذبے سے لبریز ہیں تو عیسائیوں میں اس کی کمی ہے۔ ایک محاذ پر اپنی شکست کا جائزہ لیتے ہوئے رچرڈ سپاہیوں سے یہی کہتا ہے: ''کاش تم لوگوں میں اس کا آدھا بھی مذہبی جوش ہوتا جس قدر مسلمانوں میں ہے۔'' عیسائیوں سے عکہ کا محاصرہ ختم کرانے میں سلطان صلاح الدین کو جو فتح ہوئی اس پر حاشیے میں تبصرہ کرتے ہوئے شرر نے لکھا: ''سلطان صلاح الدین میں بہ اعتبار فوج کے ہر گز مقابلے کی قوت نہ تھی مگر اسلامی جوش نے لڑ کے کامیاب کرایا۔'' (۳۴) رچرڈ ایک اور موقعے پر اپنی جزوی شکست کی ذمہ داری مذہبی جوش کی کمی اور باہمی مخالفتوں پر رکھتا ہے۔ یہ عجیب لگتا ہے کہ شرر نے اپنے بیانیے میں یہ 'مخالفتیں' کہیں بھی دکھائی نہیں۔ شاید ان کی سمجھ ہے یا ان کے قارئین کا محبوب بیانیہ کہ شکست باہمی اختلافات کی وجہ سے ہوتی

جیت کے لیے تو البتہ 'جوش' کافی ہے۔ اس فرق کی وضاحت دونوں کیمپوں کی جنگی تیاریوں میں پائے جانے والے افتراق سے بھی ہو جاتی ہے۔ شرر صلاح الدین کو فوج کی تیاری میں محض جوش و جذبے سے معمور تقریر کرتا دکھاتے ہیں۔ تقریر میں وہ مسلمانوں کی کم تعداد کے باوصف ماضی سے فتح کی کئی مثالیں پیش کرتا ہے۔ اس کے مقابلے میں رچرڈ پہلے جنگی حربے اور حکمتِ عملی کے تحت صف بندی کرتے اور جنگ کی منصوبہ بندی کرتے دکھایا گیا ہے، تب کہیں جا کر جوشیلی تقریر کا مرحلہ آتا ہے۔ اپنی تقریر میں وہ مسلمانوں کو حوروں کے لالچی اور تلوار کے ذریعے دنیا مطیع کرنے والا بتاتا ہے۔(۳۵) فرق جوش اور حکمت عملی کا ہے۔ ایک طرف جوش ہی جوش ہے، دوسری طرف منصوبہ بندی۔ شرر جوش کی بنیاد پر فتح دلا کر خود اپنی پسند بھی بتا دیتا دیتے ہیں کہ وہ کسے درست سمجھتے ہیں۔ وہ ایک شخص کی زبانی یہ کہلوا چکے ہیں کہ مسلمان منصوبے بنانے کے لیے نہیں، مارنے یا مرجانے کے لیے بنائے گئے ہیں۔

شرر کا اپنا دور کس طرح ماضی کی تشکیل پر اثر انداز ہو رہا تھا، اس کو سمجھنے کے لیے اہم نصرانی کرداروں پر نظر کر لینا ہی کافی ہے۔ عیسائیوں کے تمام اہم کردار انگلینڈ سے تعلق رکھتے ہیں۔ رچرڈ شیر دل کے انتخاب کی تو سمجھ آتی ہے، اس کی بھانجی ورجنا کو مرکزی کردار بنانا، اس کی خالہ کو پلاٹ میں تبدیلی کا مہرہ بنانا اور صلاح الدین کا ورجنا کی تعریفوں میں انگلینڈ کا ذکر کرنا، برائے بیت نہیں ہے۔ نصرانیوں کے انتخاب میں انھیں انگلینڈ کا بنا کر پیش کرنا شرر کے دور کے تناظر میں کئی معنویتیں سامنے لاتا ہے۔ سب سے پہلا اطمینان تو یہی ہے کہ مسلمانوں نے انگلینڈ کے سپاہیوں کو شکست دی۔ دوسرا اطمینان یہ کہ انگلستانی عورتیں اور اس پر مستزاد انگلستانی شہزادیاں مسلمانوں پر عاشق ہو جاتی ہیں، مذہب بدل لیتی ہیں اور مسلمانوں کی طرف سے اپنے خاندان اور اہلِ مذہب کے خلاف جنگ کرتی ہیں۔ جو انگریز آقا بنے بیٹھے تھے، انھیں ایسا ماضی دکھانا طمانیت کا سبب ہو سکتا تھا۔ اس تعبیر میں تاہم ایک خامی موجود ہے جو شرر کے اپنے بیانیوں سے ظاہر ہو جاتی ہے۔ ہندوستان میں تو انگریز ہی کم تعداد میں تھے تو یہاں 'جوش' اور کم تعداد کے باوجود فتح ملنے والی باتیں 'مسلمانوں' کے لیے تو نہیں ہو سکتیں۔ البتہ جب حکمتِ عملی کی بجائے جوش کی فتح کا کلامیہ دیکھا جائے تو اسے انگریز مخالف تصور کیا جا سکتا ہے۔ ایسا تصور کرنا، ہماری نظر میں خود فریبی ہی ہے۔ یہ تو وہ تصویر ہے جو انگریزی کتابوں میں مسلمانوں کی پیش کی جاتی ہے کہ یہ 'جنونی'، جوشیلے اور عقل و خرد سے عاری ہوتے ہیں جبکہ یورپی لوگ، تہذیب، علم، دانش اور حکمت کا منبع ہیں۔(۳۶) اس لحاظ سے تو شرر کا بیانیہ اس استعماری کلامیے کی پیروی کر رہا ہے۔

یہ بات ضرور ہے کہ جہاں سب حوروں کے لیے بے چین ہوں، وہاں یہ بات کیا کم اطمینان دلانے والی ہے کہ حوروش، فریب ملائک انگلستانی حسینہ مسلمانوں کے حصے میں آ گئی ہے۔ شہزادی ورجنا، صلاح الدین کے بیٹے کو

دیکھتے ہی پہلی نظر میں عاشق ہوگئی۔ تیر ایسا کاری لگا کہ اس نے نہ صرف شہزادے کی لونڈی بننا قبول کیا بلکہ جنگ میں اپنی فوج کے خلاف بغاوت بھی کر دی۔ یہی شہزادی، عزیز کو نصرانیوں کی قید سے چھڑا کر لاتی ہے۔ جیسے ہی وہ عزیز کو لے کر مسلم کیمپ میں داخل ہوئی، ادھر عیسائی فوج عین اسی لمحے عکہ پر قبضہ کرنے میں کامیاب ہوگئی جس کے لیے وہ دو برس سے محاصرہ کیے ہوئے تھی۔ شرر کے تخیل نے عکہ دے کر شہزادی حاصل کر لی۔ یوں جنگ میں ایک 'توازن' قائم ہوگیا۔ جنگ میں پالا عیسائیوں کے ہاتھ رہا لیکن فریب ملائک نازنین عزیز کے حصے میں آئی۔

ورجنا کے کیمپ میں داخلے کے بعد عزیز کو اس سے ''اطمینان کی ملاقات'' کا موقع ملتا ہے۔ اس ملاقات میں عزیز جنگ کو محض اس لیے ''کم بخت منحوس لڑائی'' کہتا ہے کہ یہ اس کے ''عاشقی معشوقی'' کے مزوں میں حائل ہے۔ اب 'معشوقہ نازنین' کے مل جانے پر 'مجاہد' کی ترجیحات تبدیل ہوگئی ہیں۔ اسے 'خدا کے کام' سے زیادہ دل چسپی نہیں رہی، اب اگر مسلمانوں کو بے دریغ قتل کرنے والے عیسائی موجود ہیں تو رہیں، وہ خدا پر تہمتیں باندھتے ہیں تو باندھتے رہیں، اگر 'شرک کی بری رسمیں' پھیلاتے ہیں تو پھیلاتے جائیں۔ اسے ورجنا کا عشق بڑی حد تک اپنے بس میں کر چکا ہے۔ وہ اس کے روبرو بیان دیتا ہے کہ اس کا ''عشق کب گوارا کرے گا کہ تمھارے ہم وطن اس طرح میدانِ جنگ میں قتل کیے جائیں۔'' ورجنا کے ملنے پر شہزادہ جنگ سے جی چراتا ہے۔ اس کی خواہش ہے کہ ورجنا کو لے کر مصر چلا جائے تا کہ کچھ دن 'اطمینان' سے گزار سکے۔ وہ اسی ادھیڑبن میں ہے کہ اپنے والد سلطان صلاح الدین پر یہ ارادہ کیسے ظاہر کرے۔ شرر اس کی مشکل خود حل کر دیتے ہیں اور صلاح الدین کے منھ سے یہی تجویز شہزادے کے سامنے کہلواتے ہیں کہ اسے چند دن کے لیے مصر جانا چاہیے تا کہ نصرانی قید سے ہونے والی وہاں جا کے اتاری جائے۔ سلطان بیٹے کا نکاح ورجنا سے کر کے اسے مصر کے لیے روانہ کر دیتا ہے۔ اسی دوران ورجنا کی خالہ جو جنگی قیدی بنا کر مسلم کیمپ میں لائی گئی تھی، دھوکے سے ورجنا کو گرفتار کروا کر دوبارہ عیسائی کیمپ لے جاتی ہے۔ عزیز کو خبر ملتی ہے کہ اسے یافہ لے جایا گیا ہے۔ اتفاقاً سلطان بھی عزیز کو یافہ جانے کا حکم دیتا ہے۔ اس پر شرر کا راوی بیان کرتا ہے: ''یہ غنیمت ہوا کہ فوجی ضرورت اور سلطانی حکم سے بھی شاہ زادہ عزیز کو یافہ جانا چاہیے تھا ورنہ اگر کہیں اور جانے کا حکم ہوتا تو عشق کی کششیں بہ مشکل اجازت دیتیں۔'' (۳۷)

عزیز یافہ پر حملہ کرتا ہے اور اس کی قیادت میں مسلمان یافہ فتح کر لیتے ہیں۔ جب دیگر فوجی خوشی خوشی شہزادے کے پاس آتے ہیں تو فتح کے باوصف اسے افسردہ پاتے ہیں۔ اس پر شرر کا راوی یہ بیان دیتا ہے:

> ''اگر حورِوش ورجنا شاہ زادہ عزیز کے ہاتھ لگ جاتی تو اچھا ہوتا کیوں کہ بہادر اور نوجوان شہزادے کا جوش اس لڑائی پر تمام ہو جاتا اور گویا انھیں مسیحیوں کے ہونے کو جو اس لڑائی میں مارے گئے، اپنے گذشتہ نقصان کا تصور کر لیتا۔ مگر افسوس عیسائیوں کے حق میں یہ بہت برا ہوا کہ بلند حوصلہ شاہ زادہ پیاری ورجنا کے وصال میں

ناکام رہا۔" (۲۸)

شرر نے اپنا کلامیہ اس بنیاد پر تعمیر کیا تھا کہ مسلمان اسلام کی سربلندی کے لیے لڑ رہے ہیں۔ یہاں وہ مسلمانوں کی فتح کے باوجود شہزادے کی افسردہ حالت دکھا رہے ہیں۔ جس کا سبب 'پیاری معشوقہ' کا نہ مل سکنا ہے۔ گے ہاتھوں وہ اس امر کو عیسائیوں کے حق میں برا بھی بتا دیتے ہیں۔ گویا اب جو قتل وغارت عزیز، ورجنا کے حصول کے لیے کرے گا، اس کی سند بھی شرر نے فراہم کر دی ہے۔ ظاہر ہے اس کلامیے میں قتل وغارت کے ذمہ دار عیسائی ہیں جنھوں نے ورجنا کو قید کر رکھا ہے۔ شرر کا یہ مجاہد جنگ اب اپنی ذاتی اغراض کے لیے لڑ رہا ہے۔ توحید کے لیے جاری جنگ اب معشوقہ کے حصول کی لڑائی میں تبدیل ہو گئی ہے۔ ویسے بھی "All is fair in love and war" شہزادہ، ورجنا کو پانے کے لیے یوشع نامی عیسائی پادری کا بہروپ بھرتا ہے، ایک مناظرے کے بعد ورجنا کو حاصل کر لیتا ہے اور رچرڈ اور صلاح الدین کے درمیان صلح بھی کروا دیتا ہے۔

یہ ہیرو کئی طرح کے تضادات کا شکار ہے، کبھی یہ مجاہد ہے، کبھی خدائی فوجدار، کبھی عاشق زار اور کبھی جنگ سے بیزار۔ اس مجموعۂ اضداد کو کیوں کر 'اسلاف' میں شامل کیا جا سکتا ہے۔ متلون مزاج شخص ہے جس میں عقل وخرد کی کمی ہے۔ اپنی فوج کو چھوڑ کر جوشِ جذبات میں اکیلا بھاگتا چلا جاتا ہے، کیا سپہ سالار ایسے ہوتے ہیں؟ عیسائی عورت کو دیکھتے ہی اس پہ عاشق ہو جاتا ہے۔ اب طرح طرح کے حیلے ڈھونڈتا ہے کہ جنگ سے چھٹکارا ملے اور مصر کی راہ لوں۔ مسلمانوں کے مصائب کا سنتا ہے تو ان کے بدلے کی ٹھان لیتا ہے؛ ایک یہودی بھائی کو بے دریغ قتل کر کے اس کی بہن کے آنسوؤں پر پسیج جاتا ہے؛ جنگ میں زندہ رہنے پر ناموری اور مرنے پر حوروں کے انعام کی باتیں کرتا ہے اور فتح کے باوجود اس لیے متاسف رہتا ہے کہ معشوقہ نہیں ملی۔ ایسے شخص کو جو جذبات سے بھرپور عاشق زار اور بہادر نامدار بہ یک وقت ہے، 'اسلاف' میں شامل کرنا، اسلاف کا مذاق اڑانے کے مترادف ہے۔

یہ تو شہزادے کا حال ہے، ذرا اس ناول کے صلاح الدین سے بھی ملتے چلیے تاکہ واضح ہو جائے کہ شرر کے ناول اپنے ہیرو کن 'بنیادوں' پر تعمیر کرتے ہیں۔ صلاح الدین بہادر ہے، اس کی تعریف میں مخالف بھی رطب اللسان ہیں، رچرڈ اسے 'ایشیا' کا واحد آدمی بتاتا ہے جو اس کے بے مثال ہونے پر دلیل ہے۔ یہی سلطان جب خوبصورت عورت کو دیکھتا ہے تو حیران رہ جاتا ہے اور اس کی تعریف کیے بنا نہیں رہتا۔ اس کے کردار میں ردِ عملی نفسیات دکھائی گئی ہے۔ جب اسے خبر ملتی ہے کہ مکہ پر قبضے کے دوران عیسائیوں نے مسلمانوں کو قتل کیا ہے تو وہ ان کے خون کا بدلہ لینے کی قسم کھاتا ہے۔ جس پر شرر نے حاشیہ چڑھایا کہ سلطان نے عہد کیا کہ جو عیسائی بچہ، جوان یا بوڑھا ملے گا، اسے قتل کر دیا جائے گا۔ "اس کے بعد ہر شہر اور ہر گاؤں میں صلاح الدین اور اس کے ساتھیوں نے عیسائیوں کو بے پرسش تہ تیغ کیا۔" (۲۹) یہاں یہ قتل عام ردِ عمل کے طور پر دکھایا گیا ہے۔ اس میں کوئی 'اعلیٰ مقصد' موجود نہیں۔ شرر نے یہ سب

کرتے ہوئے سلطان کے اس طرزِ عمل پر کوئی تبصرہ نہیں کیا جس سے نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ ردِ عمل میں اس قتلِ عام کو وہ درست سمجھتے ہیں۔ ایسے طرزِ عمل کی کم از کم مذہب سے کوئی سند نہیں دی جاسکتی۔ رسول اللہ ﷺ کی غزوات اور آپ ؐ کے جنگ کے حوالے سے احادیث میں مذکور بیانات اس طرزِ عمل کی مذمت ہی کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ خود شرا پنے ہیرو عزیز کی زبانی یہ اقرار کروا چکے ہیں کہ مسلمان بچوں، بوڑھوں اور عورتوں کو قتل نہیں کرتے۔

قلعہ قیساریہ پر مسلمان حملے کے دوران (ہر عمر کے) مردوں کو قتل کر دیتے ہیں۔ اور ''شاہی خاندانوں کی لیڈیاں'' لونڈیاں بنا لیتے ہیں۔ اس دوران قید ہونے والے پندرہ ہزار عیسائیوں کو ''سلطانی قسم پوری کرنے کے لیے قلعے کے برجوں سے کاٹ کاٹ کے دریا میں پھینک'' دیا گیا۔ یہ پھینکے جانے والے مرد تھے کیوں کہ ''افرنجی عورتیں اور لڑکیاں لونڈیاں بنائی گئیں اور عیسائی مؤرخوں کے لیے اس امر کا ذریعہ ہوئیں کہ قیامت تک دینِ اسلام کو طعنہ دیں۔''(۴۰) ان جملوں سے مترشح ہے کہ سلطان کی قسم مردوں کو قتل کرنے سے متعلق تھی۔ قتل کرتے ہوئے دیگر فوجیوں کو دکھایا گیا ہے تو ناول میں اس عمل پر سلطان کا کوئی مخالفانہ ردِ عمل سامنے نہیں آیا اور مالِ غنیمت میں آنے والی لونڈیوں کی تقسیم اس کے زیرِ سایہ ہوئی ہے۔ قیدی عورتوں کی تقسیم اس کے سامنے ہوئی۔ تقسیم کے دوران ایک زیورات سے لدی پھندی خوب صورت عورت بھی سامنے آئی: ''یہ نازنین اور پری چہرہ عورت جس وقت سامنے لائی گئی سب لوگ للچائی ہوئی نظروں سے دیکھنے لگے کہ دیکھیں کسے ملتی ہے۔ سلطان صلاح الدین کو بھی اس کے حسن و جمال پر حیرت ہوئی گئی۔''(۴۱) لفظ 'للچائی'' شرر نے ہی لکھا ہے اور اس سے مجاہدین کا جو تصور بندھتا ہے، اس کی وضاحت کی ضرورت نہیں۔ یہاں صلاح الدین ایک منتقم مزاج آدمی کی صورت میں سامنے آتا ہے جو مردوں کو قتل اور عورتوں کو لونڈی بناتا ہے۔

صلاح الدین جنگ حکمتِ عملی سے نہیں، جوشیلی تقریریوں سے جیتتا ہے۔ اس کے مقابلے میں رچرڈ پھر بھی کچھ نہ کچھ منصوبہ بندی کرتا رہتا ہے۔ کل ملا کر یہ صلاح الدین کی تصویر ہے جس میں وہ پری چہروں کو گھورنے والا، حسن کا معترف، منتقم مزاج اور حکمتِ عملی کی بجائے جوش پر یقین رکھنے والا آدمی ہے۔ جو اپنی بہو کے حسن کی تعریف سے بھی خود کو نہیں روک سکتا۔ صلاح الدین کی یہ تصویر اس کا کیسا نقش قارئین پر ڈالتی ہے، یہ واضح ہے۔

ان مثالوں سے روشن ہے کہ شرر کا کلامیہ کن اوصاف کا حامل ہے۔ ایک اور مثال مزید وضاحت کرتی ہے کہ یہ اوصاف خود شرر اور ایک حد تک ان کے قارئین کے من پسند ہیں۔ انھیں تاریخی کرداروں سے منسوب کرنے کے لیے اردو نقادوں کا حوصلہ چاہیے جو ایسے کرداروں کو بھی 'اسلاف' میں شمار کرتے ہیں۔ عزیز، صلاح الدین کو عیسائیوں کے مارے جانے کی اطلاع دیتا ہے اور خوشی خوشی یہ بھی بتاتا ہے کہ ان کا افسر بھی مارا گیا، سلطان کے پوچھنے پر بتاتا ہے کہ

اسے 'افرنجیہ شریف لڑکی'' نے مارا ہے''سلطان اسے طلب کرتا ہے۔ ورجنا اس کے سامنے آتی ہے تو صلاح الدین اس کی بہادری کی تعریف کرتا ہے: ''اے شہزادی تو نے اسلام کی سچے دل سے خدمت کی، خدا ان خدمتوں کو قبول کرے۔ تیرا وطن انگلستان پھر ایسی لائق، شائستہ، حوروش اور پاک باز عورت نہ پیدا کر سکے گا۔'' (۲۲) مکالمہ تو ظاہر ہے شرر سے کیا نبھتا، وہ بس ورجنا کو حوروش ہی ثابت کرنے پر جٹے ہوئے ہیں۔ اُس کی اس خوبی کا ہر دیکھنے والا اقرار کرتا ہے، تاہم 'شرافت' اور 'پاک بازی' جیسی صفات صرف صلاح الدین اور اس کے بیٹے کے منھ سے سننے کو ملتی ہیں۔ کیا اسے ایک ''خلقی'' خوبی کہا جائے جس کی توقع اس ناول کے کرداروں کی ہر اس عورت سے کی جاتی ہے جس کا خاندان کا حصہ بننے کا امکان ہو یا جس سے کوئی مضبوط تعلق قائم ہونے کا قرینہ ہو۔ بلایا تو ورجنا کو اس لیے گیا تھا کہ اس کی بہادری کو سراہا جائے جو اس نے ایک نصرانی افسر کو مار کر ثابت کی تھی لیکن یہاں تو سوائے صورت اور سیرت کے اور کوئی چرچا ہی نہیں نکلا۔ تعریف ہوئی بھی تو خوبصورتی، شائستگی اور پاک بازی کی جو پیش کی گئی صورتِ حال سے لگا نہیں کھاتی۔ شاید مردانہ نظر، عورت میں 'متصورہ' یا 'خواہش زدہ' خوبیاں تلاش کرنے کی ہی خوگر ہے۔ اس لیے عمل اور بیان دونوں میں تضاد ہے۔ عمل بہادری کا ہے، تعریف صورت و سیرت کی، سوال گندم جواب چنا۔

اس ساری تصویر کے بعد دیکھا جا سکتا ہے کہ صلاح الدین کوئی مدبر، منصوبہ بند سپہ سالار بن کر سامنے نہیں آتا، بلکہ ایک جوشیلا کھلنڈرا نوجوان ہے جسے جنگ میں لونڈیاں اکٹھی کرنا اور مردوں کو بلا لحاظِ عمر 'بے پرسش تہہ تیغ' کرنا آتا ہے۔ شرر نے اس کی وسیع المشربی، انسان دوستی، بطور سپہ سالار اس کی حکمتِ عملی کو بیانیے کا حصہ نہیں بنایا۔ یہ بیانیہ بہت حد تک اپنے معاصر کلامیے سے مماثل ہے جس میں مرد، عورتوں پر اپنی فوقی حیثیت ثابت کر کے، زیادہ شادیاں رچانے کے درپے ہیں جس کا تفصیلی تجزیہ پچھلے باب میں کیا جا چکا ہے۔

شرر کا دور اور ثقافتی معیارات کس طرح صدیوں پہلے کے زمانوں اور کرداروں کو سوچتے اور انھیں متشکل کرتے ہوئے، اثر انداز ہوتے ہیں، اس کی کئی مثالیں اس ناول میں موجود ہیں۔ مثلاً یہاں عورتیں ہوں یا مرد، ہر تاریخی کردار یوپی کی اشراف اجلاف کی تقسیم کے اندر صورت پذیر ہوتا ہے۔ ہر اہم کردار اشراف میں سے ہے، کرداروں میں اچھے اشراف سے تعلق رکھتے ہیں، ان میں موجود خوبیاں بھی 'شرافت' پر دال ہیں۔ ناول کی ابتدا میں ایک کنویں کا ذکر ہے جس پر پانی بھرنے والی خواتین کی شناخت ''غربا'' کی عورتوں سے کی گئی ہے۔ تبھی راوی کو یاد آتا ہے کہ یہ علاقہ مسلمانوں کا ہے تو وہ پانی بھرتی خواتین کو 'برقعہ اوڑھا دیتے ہیں۔ ہزار برس قبل کی زندگی کو صورت دیتے ہوئے، عورتیں شریف اور غریب میں تقسیم کی جاتی ہیں اور پھر انھیں برقعہ پہنا دیا جاتا ہے۔ اب یہ سمجھ نہیں آتی کہ خواتین برقعہ سنبھالیں گی یا پانی؟ جب پہلی بار ورجنا عزیز کو دیکھتی ہے تو اسے ''شریف'' مسلمان کہہ کر پکارتی ہے۔ پھر شرر

مختلف قوموں کو باہم بات چیت کرنے کے لیے "لینگوا فرینکا" استعمال کرتے ہوئے بتاتے ہیں، "اس زمانے میں ایک ملی جلی زبان تھی جو عموماً مشرقی اور مغربی زبانوں کے اختلاط سے پیدا ہوئی تھی۔"(۴۳)

شرر کی ایک اور مثال تب سامنے آتی ہے جب عیسائیوں کا سپہ سالار ارل آف ڈربی، نوجوان عزیز کے ہاتھوں زخمی ہو کر قریب المرگ پڑا ہے۔ وہ شہزادے سے پوچھتا ہے: "میرا قاتل کون شخص ہے؟ اگر کسی معزز اور بہادر خاندان کا شخص ہوگا تو مجھے خوشی ہوگی۔" ایک مغربی آدمی کو مرتے ہوئے بھی عام آدمی کے ہاتھوں جان دینا گوارا نہیں۔ وہ اپنے قاتل سے دو خصوصیات کا متمنی ہے: بہادری اور تعزز۔ بہادری کا سوال پیدا ہونا تو اس لیے تعجب خیز ہے کہ جس نے دو بدو لڑائی میں سپہ سالار کو شکست دے دی، وہ عام، کمزور یا ان گھڑ جنگجو تو نہیں ہو سکتا، اس کی بہادری میں شک کرنا، خود اپنی موت کو مشکوک بنانا ہے۔ یہاں سوال ذاتی نہیں، خاندانی بہادری کا ہے۔ بہادر ہونا یہاں ناکافی ہے۔ 'بہادر خاندان' سے ہونا اہم ہے۔ دوسری خصوصیت بھی اسی نہج پر خاندان سے جڑی ہے۔ تعزز بھی خاندانی سوال ہے۔ شرر کے ثقافتی فہم میں انسانی سماج گروہوں میں منقسم ہوتا ہے: اشراف، اجلاف، ارزال۔ اشراف کو اشراف کے ہاتھوں مرنا چاہیے۔ شریف کا رزیل کے ہاتھوں جان دینا، مرتے وقت عدم اطمینانی کا سبب بن جاتا ہے۔ اہم یہ نہیں، کردار مر گیا یا بچ گیا، اہم یہ ہے کہ 'کس' کے ہاتھوں مرا۔ زمانی و مکانی دوری کے باوصف یوپی کی اشراف اجلاف کی تقسیم اپنا رنگ دکھا رہی ہے۔ ورجنا، صلاح الدین سے اپنا تعارف کرواتے ہوئے یہی بتاتی ہے کہ وہ 'ایک شریف خاندان کی لڑکی' ہے۔ اسی حیثیت کی وجہ سے اسے عام لونڈیوں کے برعکس خدمت کے لیے لونڈیاں عطا کی جاتی ہیں اور اس سے حسن سلوک کیا جاتا ہے۔

ورجنا کی پیش کش میں شرر وقت کے ساتھ ساتھ 'بامعنی' تبدیلی کرتے ہیں۔ اس کے اسلام قبول کرنے سے پہلے، بیانیے میں اور مسلمان کرداروں کی زبانی وہ اس کے حسن کی تعریف ہی کرواتے ہیں۔ اس کے مسلمان ہو جانے کے بعد عموماً اور عزیز سے نکاح کے بعد خصوصاً اس کی صفات کا بیان تبدیل ہو جاتا ہے۔ عزیز پہلے ورجنا کو پری وش، دل ربا، حور وش، فریب ملائک اور نازنین جیسی صفات سے پکارتا تھا، اب اپنی بیوی کو "پاک دامن، عفت شعار پڑھی لکھی [اور] بہادر" کہتا ہے۔ پہلے صورت کا بیان طویل تھا، اب سیرت کا ذکر طولانی ہے۔ اس کے باوجود شرر کا مردانہ قلم خود کو روک نہیں پاتا اور عزیز کی 'پاک دامن' بیوی کے بارے بیانات دینے سے گریز نہیں کرتا۔ انھوں نے ہواؤں کو "پیاری ورجنا کے نازک رخساروں کی طرف بوسے لینے کے لیے" بڑھتا ہوا دکھایا ہے۔(۴۴) یہ ایسا موقع ہے جب دونوں میاں بیوی مصر کی راہ پر فراغت کے دن گزارنے چلے جا رہے ہیں، اس لیے اس کا ایک جواز موجود ہے لیکن شرر ایسے جواز کے موقعے کی تاک میں نہیں رہتے۔ وہ تو ہر حال میں عورت کی تعریف کرنے کے درپے ہیں، موقع ہو یا

بے موقع۔ مثلاً عیسائیوں کی قید میں بھوک پیاس اور کوڑوں کی سزا کے باعث ورجنا نڈھال ہوگئی تو اس کی بے بسی، کمزوری اور ردی حالت دکھانے کے دوران بھی ایسی صفات استعمال کرنے سے نہیں رکتے جو بالکل بے موقع ہیں: ''ہائے افسوس! اس حور وش پر تو سونے کا مرصع زیور خوب پھبتا! لوہے کے طوق و سلاسل کیوں پہنائے گئے۔''(۲۵) یہ خامی تاریخی ناولوں میں عام پائی جاتی ہے۔ ان میں ہرنی جیسی آنکھوں سے آنسو رواں ہونا عام سی بات ہے۔(۲۶)

اس سارے ناول سے جو بات برآمد ہوتی ہے، وہ اس کا مرد مرکز (Male Oriented) زاویہ نظر ہے، جس میں لڑنا، مرنا اور عورتوں کا مردوں کے لیے (بیوی، لونڈی، معشوقہ، حور) وقف ہونا سامنے آتے ہیں۔ شرر نے ناول کے آغاز میں ذکر کیا ہے کہ انھوں نے ایسے تاریخی دور کو موضوع بنایا ہے جب مسلمانوں نے جنگیں تو جیت لیں تاہم اس کے بعد ''ترقی کے میدان میں یورپ نے آگے قدم بڑھانا شروع کیا اور مسلمانوں کا قدم پیچھے پڑنے لگا۔''(۲۷) اگر اس ناول کو مسلمانوں کی خامیوں کے طور پر پڑھا جائے تو اس بیان کی نئی معنویت سامنے آسکتی ہے۔ ہر لحظہ مرنے مارنے پر تیار رہنا، حکمتِ عملی کی بجائے محض جوش و جذبے پر انحصار کرنا، دین کے کام میں کسی نہ کسی منفعت (نام بنانا، حور ملنا) کی خواہش رکھنا، کوئی حسینہ مل جائے تو اس پر عاشق ہو جانا، حتیٰ کہ اس کے لیے جنگ کا رُخ ہی پھیر دینا ایسی باتیں نہیں جنھیں 'مثالی اسلاف' سے منسوب کیا جائے۔ اس تعبیر کا امکان تو ہے مگر اس کے لیے شرر کا بیانیہ بہت زیادہ ساتھ نہیں دیتا۔ یہ اکہرا بیانیہ ہے جس میں قتل و غارت کے ضمن میں راوی کے بیانات بالکل واضح ہیں۔ ان میں کوئی بھی ناپسندیدگی کا اشارہ نہیں ملتا، وہ جب بھی ان کی تعبیر کرتا ہے، انھیں 'ٹھیک' بنا کر ہی دکھاتا ہے، تاہم لازم نہیں کہ خضر کی ہم پیروی کریں۔ یہ قطعاً ضروری نہیں کہ متن سے وہی معنی برآمد کیے جائیں جو ''مصنف کا منشا'' ہے کیوں کہ نیتوں کا حال جاننے کا دعویٰ، سادہ لوح کر سکتا ہے یا خدا کو سزاوار ہے۔

اردو میں راشد الخیری نے بھی تاریخی ناول لکھے ہیں جنھیں وہ ''اسلامی تاریخی ناول'' کہتے ہیں۔ ایک ایسا ہی ناول ماہ عجم ہے۔ اس تاریخی ناول کا زمانہ خلیفۂ ثانی حضرت عمر فاروقؓ کے دور میں ایرانی و عراقی فتوحات سے متعلق ہے۔ مصنف نے اسلام کی سربلندی ثابت کرنے کے لیے ضروری خیال کیا کہ ایسی لڑکی کا کردار گھڑا جائے جس کے حسن کا چرچا دور دور تک پھیلا ہو۔ اُسے وہ فارس بھر کی 'جان' قرار دیتے ہیں۔ یہ تھوڑا عجیب لگتا ہے کہ توحید کی سربلندی اردو تاریخی ناولوں میں حسن کی تعریفوں کے بغیر نہیں ملتی۔ راشد دکھاتے ہیں کہ ایران کی مختلف ریاستوں اور یونان کے شہزادے ایلا کے حسن پر فریفتہ ہیں۔ اردو میں تاریخی ناول کی یہ عمومی تکنیک ہے کہ جنگیں اور عشق پہلو بہ پہلو چلتے جائیں، لگتا ہے جنگ اور محبت میں سب جائز ہے، اس انگریزی محاورے کو اردو تاریخی ناولوں سے زیادہ اور کسی نے نہیں سمجھا۔ یہ مسلمان مجاہد ہوں، صقلیہ کے غیر مسلم شہزادے ہوں یا رومی گورنر زادے، سبھی یا تو عشق لڑاتے

ہیں یا تلوار۔ ان ناولوں کا مردانہ کلامیہ شجاعت کے مظاہرے کے لیے جنگیں لڑواتا ہے اور اسی بہادری کے بل پر حسین زرین عورتیں بھی حاصل کرنا چاہتا ہے۔ اسلامی تاریخی ناولوں میں ایک ھویت اکثر ملتی ہے، مسلمان مرد، غیر مسلم عورت، یہ ہندوستان کی موہنا ہو، انگلستان کی ورجنا یا فارس کی ایبلا، سبھی مسلمان مردوں پر عاشق ہیں۔ عشق میں وہ اپنا مذہب، وطن اور خاندان تو چھوڑ ہی دیتی ہیں، اس پر مستزاد انھیں اپنے باپ یا بھائی کی موت تو گوارا ہے لیکن اپنے محبوب مردوں سے جدائی کسی طور قبول نہیں۔

ان تاریخی ناولوں میں ایک موتف جو یکساں طور پر دہرایا جاتا ہے ___ عام اس سے کہ خاتون کا تعلق کس مذہب، ملک یا زمانے سے ہے ___ وہ عصمت ہے۔ راشد نے درج بالا ناول میں ایران وعراق میں توحید کے فروغ اور مسلمانوں کی فتوحات بیان کی ہیں لیکن اگر بیانیے کے مندرجات کی نسبت تناسب پر غور کیا جائے تو ان فتوحات کی حیثیت حاشیائی ہے، متن کے حوض میں جگہ ایبلا کو ملتی ہے۔ مرکزی پلاٹ فتوحات پر مبنی نہیں، ایبلا کے حسن اور اُس کے متوالوں کی اُسے حاصل کرنے کی ناکام کوششوں کا بیان ہے۔ راشد نے فارس کے کم از کم چار بڑے بادشاہوں کو یکے بعد دیگرے ایبلا پر عاشق ہوتے اور دست درازی کی کوشش کرتے دکھایا ہے۔ راوی (مصنف؟) کی خواہش کے عین مطابق ایبلا ان چاروں کی پیش قدمی کو بڑی ثابت قدمی سے روکتی ہے۔ اس دوران اسے اپنے بھائی کو قربان کرنا پڑتا ہے، باپ کے سائے سے محرومی برداشت کرنا پڑتی ہے لیکن وہ ایرانی بادشاہوں میں سے کسی ایک کے بھی محل کی زینت بننا گوارا نہیں کرتی۔ اس ثابت قدمی کی وجہ کیا ہے؟ اس کا سبب یہ ہے کہ وہ ایک اجنبی پر جان دیتی ہے جس نے ایک بار اس کی جان بچائی تھی۔ راشد ابتدا میں اس اجنبی کی شناخت چھپا کر تجسس کی فضا پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں، تاہم اردو تاریخی ناولوں کے عمومی مزاج سے واقف اوسط ذہن قاری بھی پہلی ہی ملاقات میں بہ آسانی اندازہ لگا سکتا ہے کہ یہ اجنبی ہو نہ ہو ضرور 'ہم' میں سے ہے۔ اور اس کی پسند پر کسی 'دوسرے' کی نظر پڑ جائے، یہ راشد جیسے مبلغ ناول نگار کو کہاں گوارا ہو سکتا ہے، چاہے خاتون غیر مسلم ہی کیوں نہ ہو۔ یہی وجہ ہے کہ ایرانی بادشاہوں کی تمام کوششیں رایگاں جاتی ہیں اور ایبلا ایک عام فوجی مسعود کی گود میں جان دے دیتی ہے۔

راشد نے ناول کا سارا پلاٹ ایبلا کے گرد تعمیر کیا ہے۔ پہلے اس کے حسن کی چار دانگِ عالم میں شہرت پھیلائی پھر اردگرد کی ریاستوں کے شہزادوں کو اس پر عاشق بتایا ہے۔ ان کے یہاں اردو تاریخی ناول کی روایت کے عین مطابق، مرکزی کردار خاتون پر صرف مردوں کو نہیں، تمام مظاہرِ کائنات کو عاشق دکھایا جاتا ہے اور مردوں کی طرح ہر ذرۂ کائنات اس پر جان نثار کرنے کے لیے ہر لحظہ تیار ہے:

"دریا اس کے سامنے لہریں مار رہا ہے۔ ہوا دونوں ہاتھوں سے اس کے رخ روشن کی بلائیں لے رہی ہے۔ سیاہ بادلوں کا دستہ رنگ برنگ کے پھولوں کا گلدستہ بنا کر اکٹھا کر دیا گیا ہے۔[...] پرند

اس کے حسن کی تعریف میں سرگرم ہیں اور درختوں کے پتے اس کو دیکھ دیکھ کر وجد کر رہے ہیں۔" (۴۸)

یہاں مرکزی کردار مسعود کو نام بتائے بغیر ایک فقیر کے روپ میں سامنے لایا جاتا ہے۔ اصفہان کے دو سپاہی ایلا کو قید کرنے کے لیے جھپٹتے ہیں جنھیں ان کے بادشاہ نے انعام کا لالچ دیا ہے کہ جو بھی ایلا کو اٹھا کر لائے گا وہ اسے مالا مال کر دے گا۔ فقیر ان سپاہیوں کو قتل کر کے ایلا کو بچاتا ہے۔ ایسے عالم میں جب عام آدمی سے لے کر بادشاہ تک اور سورج سے لے کر ریت کے ذروں تک سبھی ایلا کے دیوانے ہو رہے ہیں، یہ فقیر، ایلا سے بے نیازی برتتا ہے۔ لیکن اس مجاہد کا مجاہدہ بہت دیر تک برقرار نہیں رہتا۔ اس کی خود کلامی میں ملکہ کے حسن کا جادو سر چڑھ کر بولتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ اس بے نیاز فقیر کے یہ جملے سنتے چلیے:

> "دل کا کیا علاج ہو، سب جگہ سے کھو دیا۔ خدا کی عبادت مجھ سے چھوٹی، قوم کی خدمت مجھ سے گئی، دن ہے تو رات ہے تو، وہی ایک خیال، وہی ایک بات، سوچا یہ تھا کہ آنکھوں سے گھائل اور باتوں سے قتل کر چکی، اب انھی ہاتھوں سے یہ زندگی بھی ختم ہو، سب رگڑے جھگڑے القط ہوں۔" (۴۹)

یہ جملے اس وقت سامنے آئے ہیں جب فقیر ایلا کے ہاتھوں، اندھیرے کا فائدہ اٹھاتے ہوئے قتل ہونے کی کوشش کر چکا ہے لیکن ایلا کا ہاتھ اوچھا پڑتا ہے اور وہ "شہید" ہونے سے بچ رہتا ہے۔ یہ عین وہی تصور ہے جو غزل میں معشوق کے ہاتھوں عاشق کے قتل ہونے کو سعادت سمجھنے کی صورت بیان ہوا ہے۔ مسعود بھی غزلیہ عاشق کی طرح یہ خواہش رکھتا ہے جو اس کے عمل اور مکالمے دونوں سے ظاہر ہے۔

فیلوکس اپنے محل کی زینت بنانے کے لیے ایلا کو قید کرتا ہے لیکن وہ اپنے محسن (فقیر) کا احسان چکائے بغیر کسی کی نہیں ہونا چاہتی۔ فیلوکس دھمکی دیتا ہے کہ وہ اُس کے چھوٹے بھائی کی جان لے لے گا۔ ایلا ثابت قدم رہتی ہے، حتیٰ کہ فیلوکس اس کے کم سن بھائی کا کام تمام کر دیتا ہے۔ ایلا روتی ہے، تڑپتی ہے لیکن خود کو فیلوکس کے حوالے نہیں کرتی۔ فیلوکس اس کے باپ کے قتل کی دھمکی دیتا ہے لیکن اس کی ثابت قدمی میں فرق نہیں آتا۔ راشد کے بقول ایران بھر کی جان، فارس کے چاند نے باپ اور بھائی کو ایک ایسے اجنبی کے لیے کھو دیا ہے، جس نے اس کی ایک بار جان بچائی تھی۔ وہ اس کے نام سے واقف ہے، نہ آگا پیچھا جانتی ہے لیکن اُس کے لیے اپنے دو عزیز ترین اور ناول کی حد تک مذکور تمام رشتے داروں کی موت قبول کر لیتی ہے۔ کیا واقعی معاملہ اتنا سادہ ہے؟ ہماری نظر میں یہاں صرف محسن سے لگاؤ نہیں جو اتنے مصائب جھیلنے کی طاقت ایلا میں پیدا کر دیتا ہے بلکہ خواتین سے منسوب وہ بنیادی قدر عصمت ہے جو اردو ناولوں کی ثقافت کا اہم حصہ ہے۔ عصمت بچانے کے لیے ایلا نے اتنے بڑے سانحات قبول کر لیے، بے سہارا ہونا مان لیا۔

راشد کا ہیرو، مجاہد فقیر، توحید کا مبلغ مسعود جو پہلے پہل 'بے نیازی' ظاہر کرتا رہا، ایلا کے حسن کا قتیل ہو ہی جاتا

ہے۔ بڑی شدت سے اپنی محبوبہ کو یاد کرتا ہے، اسے اگر ایبلا سے محبت ہے تو محض حسن کی وجہ سے نہیں، وہ تو اس کی پاک بازی پر مرتا ہے۔ ایبلا کا باعصمت ہونا اس کی نظر میں اہم ترین ہے۔ وہ بادشاہوں کی دست درازیاں اور ایبلا کا پہلو بچانا دیکھتا اور سنتا رہتا ہے۔ حتیٰ کہ ایک دن ایک شخص اسے ایبلا کے منھ سے یہ جملہ سنواتا ہے ''میں شہنشاہ کی ہوں'' اسے سن کر مسعود کے تن بدن میں آگ لگ جاتی ہے۔ وہ تلملا اٹھتا ہے، اس کی بے چینی، خود کلامی سے ظاہر کی گئی ہے۔ خود کلامی میں ارتکاز عصمت پر ہے، اسے حیرت ہے کہ ''ایبلا جس نے بھائی کی موت گوارا کی اور باپ کا قتل جائز سمجھا، مگر عصمت پر حرف نہ آنے دیا'' (۵۰) اب کیوں بدل گئی ہے؟ یہی شخص بعد میں مسعود کو بتا دیتا ہے کہ اس نے یہ سب دھوکا دینے کے لیے سنوایا تھا۔ ایبلا کی اصل کیفیت وہ بیان کرتا ہے: ''ایبلا وہ عورت ہے جس کے دامن پر فرشتے نماز پڑھیں۔ [...] اس نے بادشاہ کی سلطنت پر لعنت بھیجی اور اس کا سوال حقارت سے جھڑک دیا اور عصمت کے معاملہ میں جان کی پروانہ کی۔'' (۵۱) ایک زرتشی عورت سے بھی راشد کی توقع یہی ہے کہ وہ عصمت کو اپنی اور اپنے خاندان کی جان سے زیادہ عزیز رکھے گی۔

ایبلا ایرانی بادشاہ ہرمز کی دلی تمنا ٹھکرا دیتی ہے، حتیٰ کہ وہ اسے نابینا کر دیتا ہے لیکن اس کے پاؤں میں لغزش نہیں آتی اور وہ اس کے محل میں جانا قبول نہیں کرتی۔ جب اسے یقین ہو جاتا ہے کہ ہرمز سے بچنے کا کوئی راستہ باقی نہیں رہا تو وہ سپہ سالار سعد کے نام خط لکھتی ہے: ''مسلمانوں کے دور میں آج پہلی رات ہوگی کہ ایک نابینا اور لاوارث عورت کا شیشہ عصمت ہرمز والیِ برص کے ہاتھوں چکنا چور ہوتا ہے۔'' اس خط کو پڑھ کر سعد برص کی خلقت کو اپنی رعیت قرار دیتا ہے، حالاں کہ ابھی وہ اس کی سلطنت کا حصہ نہیں بنی، ابھی تک اس پر ہرمز کی حکومت ہے۔ سعد خط کے جواب میں یوں گویا ہوتا ہے: ''شریفوں کی شرافت اور عورتوں کی عصمت کا قائم رکھنا اب اسلام کا فرض ہے۔'' (۵۲) یہاں بین السطور میں تعزز کا نسبی تصور موجود ہے۔ یہ بات سمجھنے کی ہے کہ شرافت کا یہ کلامیہ راشد کا بُنا ہوا ہے جو خود اشراف میں شامل ہیں۔ اس کلامیے کے مطابق اجلاف تو شرافت سے محروم ہوتے ہیں۔ اس لیے ان کی نظر میں چودہ سو برس پیشتر مذہب اگر مدد کو آتا بھی ہے تو شرفا کی۔

راشد اپنے عہد اور خاندان کے ثقافتی معیارات سے نہیں نکل پاتے۔ بلکہ بعض مقامات پہ تو وہ مکانی و زمانی حقائق بھی گڈمڈ کر دیتے ہیں۔ جس طرح ڈیڑھ ہزار سال پیشتر کے سماج میں شرافت اور عصمت کے وہی معیار پاتے ہیں جن کے درمیان ان کی پرورش ہوئی تھی، ویسے ہی صدیاں پیشتر وہ بندوق کی گولیوں کا چلن بھی دکھا دیتے ہیں۔ رات کے وقت پہرے دار آہٹ پا کر للکارتا ہے کون؟ اور جواب نہیں ملتا تو وہ دھمکاتا ہے: ''جواب دے ورنہ گولی آتی ہے۔'' (۵۳) یہ پڑھ کر حیرت ہوتی ہے کہ قریباً تیرہ سو برس پہلے گولی کا رواج تھا۔

ناول کے آخر میں ہرمز بھی ایلا کی عصمت کی گواہی دیتا ہے:

''اس نے آج تک، اب تک، اس وقت تک اپنی عفت پر دھبہ اور اپنی آبرو پر آنچ نہ آنے دی۔ میں نے اپنی حکومت کے زعم، دولت کے نشے اور جوانی کے غرور میں جو کچھ اس کے ساتھ کیا، وہ جگر خراش ہے۔ اس کی آنکھیں نکالیں، اس کو قید کیا اور زمین سے اٹھا کر پہاڑ کی چوٹی پر ڈال دیا مگر کسی مصیبت نے، کسی اذیت نے اور کسی آفت نے اس کا قدم نہ ڈگمگایا۔'' (۵۴)

عصمت کا متعدد بار تذکرہ اور پورے بیانیے میں مختلف مصائب کا شکار کروانا، عزیز ترین رشتے داروں کی اموات کا صدمہ اٹھانا، یہ سب ایلا کی عصمت محفوظ رکھنے اور ثابت قدمی دکھانے کے لیے ہے۔ عورت سے حسن کے علاوہ عصمت درکار ہے۔ ایلا کی ایک غیر مسلم ہونے کے باوصف تمام تر اہمیت اسی میں ہے کہ وہ جان دے کر عصمت بچا لیتی ہے۔ یہ بات ضرور حیرت میں مبتلا کرتی ہے کہ اپنے ہم مذہب زرتشی بادشاہوں سے شادی اسے قبول نہیں تاہم ایک ایسے اجنبی کے لیے سلطنت، والد، بھائی اور اپنی جان تک گنوا دینا اسے منظور ہے جس کے 'آثار' سے وہ واقف نہیں۔ تاریخی ناولوں میں کرداروں کے ایک دوسری کی حقیقت نہ جاننے سے زیادہ فرق نہیں پڑتا، کیوں کہ ناول نگار تو واقف ہے۔ وہ تو جانتا ہے اجنبی کی حقیقت کیا ہے، اس لیے اگر ہیروئن کے طرز عمل میں 'علت' ہمیں نظر نہیں آتی تو اس پر حیرت نہیں ہوتی۔ تقدیر کے جبری تصور کے تحت لکھے جانے والے بیانیوں میں، ناول نگار بہت سے حقائق بتانا ضروری خیال نہیں کرتا۔ ایک بار جان بچا کر اگر کوئی جان کا والی بن جاتا ہے، وہ سب رشتوں ناتوں کو پس پشت ڈالنے کا موجب ٹھہرتا ہے تو اس میں حیرت کیا۔ وہ باپ جس نے پالا اس کی جان کی قدر کیا رہ جاتی ہے، ہم جائے کی جان بھی اس اجنبی پر لٹائی جا سکتی ہے۔

ایلا جس اجنبی فقیر پر جان لٹائے بیٹھی ہے، اس سے بھی ملتے چلیے۔ راشد اس نوجوان سپاہی کے بارے یہ نہیں بتاتے کہ وہ ایرانی ملکوں میں بھیس بدلے کیا کر رہا ہے، تاہم اس کا اتنا تفاعل (Function) سامنے آتا ہے کہ جس ایلا پر سارا جہان عاشق ہے وہ اس پر عاشق ہو جائے۔ سب اس پر مرتے ہیں، وہ اُس پر مرتی ہے۔ مسعود ایک ایسا 'مقصد' بن کر ابھرتا ہے جس کے لیے ایلا میں تمام تکالیف برداشت کرنے کی جرأت پیدا ہو جاتی ہے۔ پہلے پہل یہ صاحب فقیر کے روپ میں ایلا سے ملتے ہیں، اس کی جان بچاتے ہیں اور اس سے بالکل اعتنا نہیں کرتے، بے نیازی کی شان سے اپنے حال میں مست نظر آتے ہیں مگر ناول کے عمل کی نشو و نما کے ساتھ ان کی دل گرفتگی بڑھتی جاتی ہے۔ جب اس بے نیاز فقیر کو ایلا کی یاد بے طرح ستاتی ہے تو وہ اس تعلق کو مختلف حیلوں حوالوں سے جائز بتانے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کا ضمیر اسے کچوکے دیتا ہے کہ وہ ''خدا کو چھوڑ کر انسان سے اور دین کو چھوڑ کر دنیا سے محبت'' کر رہا ہے۔ اس کی اندرونی کش مکش چلتی رہتی ہے، پھر اس کا دل اسے حوصلہ دیتا ہے کہ

''اسلام رہبانیت کی تعلیم نہیں دیتا، عورتیں محبوبِ خدا کی محبوب ہیں۔ وقت اگر موقع اور واقعات

اگر ساتھ دیتے تو یہ محبت حقیقت کے رنگ میں جھلکتی اور ایلا کا حسن مجھ کو اللہ جمیل کے راستے پہ ڈال دیتا۔'' (۵۵)

اسے لگتا ہے کہ یہ مجاز سے حقیقت کا سفر ہو سکتا تھا۔ مگر جب اس کلامیے میں ہم دین اور دنیا دونوں کو یکسر الگ الگ بیان ہوتا دیکھتے ہیں تو اس امکان کی پیدائش معدوم پاتے ہیں۔ تصوف کی جن اصطلاحوں سے مسعود اپنے عشق کو حقیقت کے اعلیٰ مدارج کا وسیلہ بنانے کا خواہش مند ہے، اس میں دین اور دنیا دونوں ایک ہی حقیقت کے پرتو ہوتے ہیں جن میں دوئی نہیں ہوتی۔ یہ حقیقتِ واحدہ کے اصول سے منسلک ہوتے ہیں۔ تاہم راشد کے ناول میں دونوں الگ الگ حقیقتوں کے روپ میں متشکل ہوئے ہیں، اس لیے انھیں ایک ہی حقیقت کے دو مدارج قرار نہیں دیا جا سکتا۔ جب دونوں میں دوئی موجود ہے اور وحدت کا وہ انسلاک ہی موجود نہیں جو تصوف کی خوبی ہے، سو یہاں مجاز اور حقیقت کی اصطلاحیں صرف اصطلاحیں رہ جاتی ہیں جن میں معنی موجود نہیں۔ ہماری نظر میں یہ افادے (Utility) کی دنیا ہے، جس میں ہر شے کی ایک قیمت (Price) متعین ہے، اس تک رسائی کے لیے مطلوبہ قیمت چکانا پڑتی ہے۔ ایسے مادی تصورِ حقیقت میں عشق کے صوفیانہ تجربات کو لانا خواہش ہے جس کے عقب میں جوہر موجود نہیں، یہ اعراض کی دنیا ہے۔ یہاں عورت کی 'عصمت' ایک ایسی قدر ہے جو مردانہ 'طلب' (Demand) سے متشکل ہو رہی ہے۔

مسعود جب ایلا کو خراب حالوں میں دیکھتا ہے تو فرطِ جذبات سے اس کے پاؤں کا بوسہ لیتا ہے اور چلنے کی تکلیف سے بچانے کے لیے اسے گود میں اٹھا لیتا ہے۔ راشد کے ہاں عصمت کا معیار یہ ہے کہ عورت کی آواز بھی غیر محرم کے کانوں میں نہ پڑے، یہاں ایلا ایک زرتشتی عورت ہے اور مسعود ایک مسلمان مرد، دونوں کے مذہب ایک نہیں جو راشد کے ناولوں میں کرداروں کی اہم ترین شناخت ہے، پھر ان میں کوئی قانونی یا شرعی رشتہ بھی قائم نہیں ہوا لیکن اس عورت کو گود میں اٹھانا، راشد کے نزدیک قطعاً مذہبی احکامات کی حکم عدولی نہیں، یہاں نہ پردے کا مسئلہ پیدا ہوتا ہے اور نہ عصمت کا۔ سمجھ نہیں آتی مسعود کیسے ایلا کا 'محرم' ہو گیا، ہاں عشق کا تعلق تو البتہ دونوں میں موجود ہے تو کیا راشد کے ہاں عشق میں مذہبی احکامات کو پسِ پشت ڈالنا بھی جائز ہے؟

ایلا، مسعود سے سوال کرتی ہے کہ اس کا مذہب کیا ہے؟ وہ جواب دیتا ہے: ''جو تمھارا وہی میرا اور جو میرا وہی تمھارا'' اس پر وہ پوچھتی ہے کہ تم مسلمان ہو تو مسعود جواب دیتا ہے ''یوں ہی سہی تو پھر تم بھی مسلمان ہو'' اس جملے پر ایلا جواب دیتی ہے کہ وہ تو مسلمان نہیں ہے، جس پہ مسعود جواباً کہتا ہے: تو بس میں بھی نہیں ہوں۔'' (۵۶) یہاں محبوبہ کا دین ہی آخر کو عاشق کا دین ٹھہرتا ہے۔ اس لمحے میں مسعود ایک عاشق کے روپ میں سامنے آتا ہے جو اپنی محبوبہ کے لیے ہر بات تجنے کو تیار ہے، حتیٰ کہ مذہب بھی۔ عملاً ایسا نہیں ہوتا لیکن وہ بیان کی حد تک یہ ضرور قبول دیتا ہے۔

یزدگرد، ہمدان، فیلوکس اور ہرمز، ایرانی ریاستوں کے حکمران ایلا کو حاصل کرنے کی اپنی سی کوشش کرتے ہیں جن پر راشد کو اعتراض ہے، اسی لیے ان کا 'ماہِ عجم' بھی انھیں رد کر دیتا ہے کہ اسے راشد کے سپاہی سے پیار ہے۔ یہاں ایک بنیادی سوال پیدا ہوتا ہے کہ زرتشتی شہزادی اگر آتش پرست بادشاہ کے محل میں جائے تو اس کی عصمت پر دھبہ لگ سکتا ہے۔ لیکن اگر وہ ناول نگار کے کسی پسندیدہ عام سپاہی کے گھر کی زینت بنے تو باعصمت ٹھہرتی ہے۔ راشد کے پاس وہ کون سا معیار ہے جس کی بنیاد پر وہ ایسے بیّن تضاد کو نبھا جاتے ہیں۔ یہاں ایک پہلو یہ ہو سکتا ہے کہ خود ایلا ایرانی بادشاہوں کی بجائے ایک عام سپاہی کو پسند کرتی ہے، اس لیے اس کی رائے کو مقدم جاننا چاہیے لیکن اس کا کیا کریں کہ تاریخی ناولوں میں تو غیر مسلم عورت نہ چاہتے ہوئے بھی حرم میں جائز قرار پاتی ہے۔

راشد کا یہ تاریخی ناول نہ 'اسلاف' کے کارنامے سامنے لاتا ہے نہ 'ترقی کی راہیں' دکھاتا ہے۔ یہ سوائے اس مردانہ اطمینان کے اور کچھ بیان نہیں کرتا کہ غیر قوموں کی حسین ترین عورتیں جن پر ایک دنیا جان چھڑکتی تھی، بادشاہ جن کے قدموں میں تاج ڈال دیتے تھے، وہ 'ہمارے' معمولی سپاہیوں پر جان دیتی تھیں۔ ان کے لیے وہ اپنے رشتے ناتے، ملک، قوم، مذہب سب چھوڑنے کو تیار تھیں۔ عجم کے چاند 'ہماری' معمولی جھولیوں میں گرنا پسند کرتے تھے۔ جو ایک بار 'ہمارے' مردوں پر فریفتہ ہو جاتی پھر دنیا کی کوئی طاقت اس کا دل پھیر نہیں سکتی تھی۔ ماضی کی یہ تشکیل مردانہ خواہشوں میں تعبیر ہوئی ہے، اسے 'اسلامی' قرار دینے کے لیے مصنف سے عقیدت درکار ہے۔ ویسے 'اسلام' کی جو تصویر اس ناول میں اور شرر کے ملک العزیز ورجنا میں دکھائی گئی ہے، ہماری نظر میں وہ ادھوری اکہری، سطحی اور اسلام بیزار رویوں کے پیدا کرنے کا موجب ہو سکتی ہے۔ کسی مذہب کے ماننے والوں میں محض ایک ہی طرح کے کرداروں کا انتخاب خود اس گروہِ انسانی سے مذاق ہے جس نے علم، حکمت، دانش، منصوبہ بندی، تعمیر سازی، ادب اور تہذیبی آداب واطوار میں ایک زمانے کو مستفید کیا ہو، اسے صرف جنگجوؤں پر مبنی سمجھنا، اپنی دلی خواہشوں کو حقیقت بنا کر دکھانے کے مترادف ہے۔

اب ہم شرر کے ایسے ناول کو تجزیے کا موضوع بنائیں گے جس میں زیادہ تر کردار غیر مسلم ہیں۔ مسلمانوں کی جو تصویر انھوں نے پیش کی، اسے ہم ملک العزیز ورجنا کے تجزیے میں دکھا چکے ہیں۔ الفانسو کے جائزے سے ہم دکھانے کی کوشش کریں گے کہ شرر کن اقدار کو محبوب رکھتے ہیں، ان کا اپنا دور اور ثقافت ماضی کی تشکیل میں کس طرح کردار ادا کر رہا تھا۔

شرر، طبیب اور راشد الخیری کے تاریخی ناولوں میں عموماً کسی باب کا آغاز تمہیدی منظر سے ہوتا ہے۔ یہ بیان رومانوی انداز کا حامل ہوتا ہے۔ جس میں مظاہرِ فطرت کو کسی معشوقہ کے چہرے کے مختلف حصوں سے تشبیہ دی جاتی

تجسیم سازی (Personification) کا یہ عمل اور ہر باب کی تمہید میں منظر بازی کا یہ سلسلہ اردو مثنویوں کی یاد دلاتا ہے جن کے ہر حصے کے آغاز میں عموماً کسی منظر کو بیان کیا جاتا ہے۔(۵۷) تاریخی ناولوں میں یہ منظر نگاری زیادہ موثر نہیں۔ تشبیہات کا استعمال نقش ابھارنے کے لیے نہیں کیا جاتا اور عموماً ناول کے عمل سے بھی اس منظر کا تعلق نہیں ہوتا۔ ایسا لگتا ہے جیسے ناول نگار نے بطور رسومیہ (Convention) منظر نگاری کو اپنا لیا ہے اور یہ تفصیل محض مصنف کی لسانی کا اظہار ہے۔ اس ناول کے آغاز میں جو منظر کھینچا گیا ہے اس کی جھلک دیکھ لیں:

> ''پیر فلک نے کسی آتشیں رخسار معشوق کی طرح آفتاب کو گود میں اٹھا کے اپنی ابر کی پھٹی پرانی اور جا بجا سے مسکی اور نچی ہوئی رضائی اوڑھائی ہے جو نہایت بوسیدہ ہونے کی وجہ سے سنبھالے نہیں سنبھلتی اور یہ بے قرار معشوق آسمان کو رضائی کے سنبھالنے میں مصروف دیکھ کر بار بار اس کی درزوں سے جھانکتا ہے، دنیا کی طرف دیکھ دیکھ کے ہنستا اور چپکے چپکے پھسل پھسل کے اس کے آغوشِ شوق سے نکلا جاتا ہے۔'' (۵۸)

اس منظر نگاری میں سب مظاہرِ فطرت کسی عاشق یا معشوق کا کردار اپنا لیتے ہیں اور ان کی تعلیل سے یہی برآمد ہوتا ہے جیسے مرد عورت ایک دوسرے پر مرتے ہیں۔

شرر کے کردار تاریخ کے جس دور سے بھی متعلق ہوں، ان کا تعلق کسی مذہب یا وطن سے ہو، ان کے حلیے یا صفات کے بیان میں وہ اپنے دور کے معیارِ اشراف کے دائرے میں ہی رہتے ہیں۔ اس ناول میں کردار کا حلیہ بیان کرتے ہوئے وہ اس کی سماجی اور نسلی حیثیت بتانا نہیں بھولتے۔ مرکزی کردار الفانسو کا تعارف شرر اس طرح کرواتے ہیں کہ وہ خوش رو ہے ___ جو تاریخی ناول کے مرد و خواتین کرداروں کا لازمی وصف ہے ___ اس کے ''چہرے اور خدو خال سے امارت و ریاست کے جوہر نمایاں تھے۔'' (۵۹) کوئی عامی مرکزی کردار نہیں بنتا جس کے چہرے سے امارت جھلکتی ہو، وہی مرکزی کردار بن سکتا ہے۔

مصنف کی ثقافت اور اس کا ذاتی تجربہ ایک مختلف قوم اور نسل کے بارے لکھتے ہوئے کس قدر اثر انداز ہوتا ہے اور تخیل کی اڑان جتنی بھی ہو، اس کا ایک سرا کس طرح مصنف کی ثقافت سے بندھا رہتا ہے، اس کی ایک مثال ناول میں مذکور وہ ملازمائیں ہیں جنھیں شرر نے صقلیہ کی وزیر زادی ضیا کی خدمت گار بتایا ہے: دایا، مشاطہ اور لونڈی۔ ہمارے مشاہدے میں ان کا تعلق شرر کے اپنے ثقافتی دائرے سے ہے۔ ان میں لونڈی تو شاید دیگر ممالک میں بھی ہو مگر مشاطہ کو کیا کہیے، یہ تو لکھنؤ کی راہ سے صقلیہ پہنچی ہے۔ اگر معاملہ صرف نام یا عہدہ بتانے تک ہوتا تو بھی اس تعبیر کی گنجائش رہتی کہ شرر جن قارئین کے لیے لکھ رہے تھے، ان تک ابلاغ کے لیے ایسے الفاظ کا چناؤ ضروری تھا، تاہم جب کرداروں کا طرزِ فکر و عمل اور اندازِ گفتگو کا مشاہدہ کیا جائے تو قاری کی ملاقات اہلِ صقلیہ کی بجائے اہلِ لکھنؤ سے ہوتی ہے۔

ہماری رائے میں اس کی دو وجوہ ہیں۔ ایک وجہ تو قارئین اور ان کا ذوق ہے جن کی موجودگی شرر کو ناول اس ذوق کے مطابق ڈھالنے پر مجبور کرتی ہے۔ شرر ایک مقبول ادیب تھے۔ ان کے ناول قسط وار ان کے اپنے رسالے دل گداز میں چھپتے تھے۔ رسالے کی فروخت کا انحصار ان ناولوں کی کامیابی پر تھا۔ قارئین کی زیادہ سے زیادہ تعداد کی توجہ حاصل کرنے کے لیے لامحالہ شرر کو ایسی ادبی ہیئت، رسومیات اور حکمت عملیاں اپنا پڑیں جو قارئین کے ذوق سے مناسبت رکھتی تھیں۔ اردو ادبی روایت میں غزل، مثنوی اور داستانوں کا ایک وقیع سرمایہ شرر کے عہد تک اشاعت کی منزلوں سے گزر چکا تھا۔ غزلیہ شاعری ہو یا مثنوی کی منظوم داستانیں، ہر دو کے بنیادی موضوعات عشق، عشقیہ جذبات اور عاشق و معشوق کی دلی کیفیات کا بیان ہیں۔ شرر کے تاریخی ناولوں کے کردار مختلف زمانوں اور جغرافیائی خطوں سے تعلق رکھنے والے افراد سے زیادہ اردو غزل اور مثنوی کے عاشق و معشوق لگتے ہیں۔ اردو کی ادبی روایت سے کرداروں کی یہ مماثلت اس امر کی طرف توجہ دلاتی ہے کہ کوئی ادبی صنف کہیں سے بھی درآمد کی گئی ہو جب وہ کسی ادبی روایت کا حصہ بنتی ہے تو لامحالہ اسی روایت سے مزاجاً ہم آہنگ ہوتی جاتی ہے۔ اشاعت (Printing) کے ساتھ پروان چڑھنے والی اصناف میں یہ مزاج زیادہ ہوتا ہے۔ کہ اب وہی چلے گا جو بکے گا۔ اور بکے گا وہی جو خریدنے والے کے مزاج سے ہم آہنگ ہوگا۔ سو قارئین اور ادبی روایت دونوں کسی نئی صنف کے مزاج کا تعین کرنے میں اہم ہیں۔

الفانسو اور ضیا اردو شاعری کے عاشق و معشوق محسوس ہوتے ہیں۔ ضیا پر اس کے باپ نے پہرہ بٹھا رکھا ہے۔ اس کی خادماؤں نے اسے مرد عاشقوں کے ہرجائی پن سے بدگمان کر رکھا ہے۔ ادھر عاشق کا مارے فراق کے برا حال ہے۔ وہ ہر لمحہ معشوق کے درشن کو تڑپتا ہے، طرح طرح سے اپنے عشق کی سچائی کا یقین دلانے کی کوشش کرتا ہے۔ دونوں اس اذیتِ فراق سے بچنے کے لیے 'بھاگ' جانے کا منصوبہ سوچتے ہیں، تاہم شرر کا یہ شریف زادہ اپنی محبوبہ کی 'عصمت' پر بٹہ لگ جانے کے اندیشے کو اس عمل سے باز رہنے کا جواز پیش کرتا ہے۔

شرر کے اپنے دور میں سماج میں شریف رزیل کی تقسیم موجود تھی۔ شرافت کا یہ نسبی تصور اعلیٰ اخلاقی اوصاف کو بھی اشراف میں ہی تلاش کرتا ہے۔ شہدے اور شریف کا مسئلہ صدیوں پرانے صقلیہ میں بھی نمودار ہوتا ہے۔ ناول کی ہیروئن ضیا، دایہ کی سکھائی پڑھائی اپنے عاشق الفانسو سے پوچھتی ہے کہ اگر تمھیں مجھ سے ''خلوت میں ملنے جلنے کا موقع ملا تو تم میری آبرو لینے کا ارادہ تو نہ کرو گے۔'' اس پر شریف الفانسو کی 'غیرت' جوش میں آجاتی ہے وہ جواب دیتا ہے: ''میں جو پاک دل اور سچی محبت سے تمھاری پرستش کرتا ہوں، رزیلوں اور بدکار شہدوں کی سی حرکت کروں گا۔ میری محبت کی یہی قدر ہے؟ میرے عشق کا یہی انعام ہے؟ ضیا: برا نہ مانو مارِیہ مجھ سے یہی کہتی تھی۔ اس نے مجھے ذرا دیا ہے کہ تم سے میل جول بڑھانے کا یہی انجام ہوگا اور مردوں کے قول وقسم کا اعتبار نہیں'' یہ سن کر نوجوان الفانسو غصے

میں آ جاتا ہے: ''جن مردوں سے اسے سابقہ پڑا ہوگا، ایسے ہی ہوں گے مگر صقلیہ کا عالی نسب شہزادہ ایسی ذلیل حرکتیں نہیں کر سکتا۔'' (١٠) یہ مکالمہ دو حوالوں سے اہم ہے۔ ایک تو اس میں اخلاق کا نسبی تصور موجود ہے۔ اعلیٰ نسل کے لوگ ہی اعلیٰ اخلاق کا مظاہرہ کرتے ہیں اور ادنیٰ نسلوں میں رذیل حرکتیں ملتی ہیں۔ دوسرے اس اشراف اجلاف کے مسئلے کا پیدا ہونا ہے۔ شرر کا ثقافتی پروردہ شعور، دور افتادہ جزیرے پر صدیوں پہلے کے عاشق و معشوق کو تصور کرتے ہوئے بھی انھی معاملات، مسائل اور اقدار کے حوالے سے حساس ہے، جو ان کے اپنے نزدیک اہم تھیں۔ شرافت اور رذالت کی تقسیم شرر کے اپنے ثقافتی بیانیے کا حصہ ہے، وہ عاشق و معشوق کی پہلی باقاعدہ گفت گو میں اسی مسئلے کو چھیڑتے ہیں۔ ناول کے بیانیے میں اس مسئلے کو انتخاب میں اولیت دینا، خود شرر اور ان کے ثقافتی شعور میں اس کی اہمیت کو اجاگر کر رہا ہے۔ اقدار اور مسائل کی اہمیت کا اندازہ، ناول میں ان کے بیان ہونے کی ترتیب سے بھی لگایا جا سکتا ہے۔

شرر دربار صقلیہ میں ہونے والی سازشیں بیان کرنے سے دل چسپی لیتے ہیں۔ ان درباری سازشوں میں کارلوس بادشاہ کو قتل کروانے کے لیے اس کی بہن کو مشغول دکھایا گیا ہے۔ جس میں وہ کامیاب ہو جاتی ہے۔ اس کامیابی کے لیے جو ہتھکنڈے وہ استعمال کرتی ہے، اسے شرر کا مردانہ تخئیل ہی گھڑ سکتا تھا جسے ایک طرف عصمت کی دیوی بھولی بھالی ضیا پسند ہے تو اس کی ضد وہ بوران کی صورت دکھاتا ہے جو اپنے ''مردم فریب حسن اور اپنی عصمت فروشی کی قوت سے پورا پورا کام لے کر تمام سردارانِ فوج اور امرائے دربار کو بھائی کے خلاف'' کر دیتی ہے۔ بغاوت کے نتیجے میں کارلوس مارا جاتا ہے اور اس کا دوسرا بھائی مورینا تخت نشین ہوتا ہے۔ (١١) کارلوس سے دشمنی کی وجہ شرر یہ بیان کرتے ہیں کہ اس نے اپنی بہن سے ملوث ایک امیر کو قتل کروا دیا تھا۔ جس کا بدلہ بوران اس کے خلاف امرا کو بغاوت پر اکسا کر اور اسے قتل کروا کر لیتی ہے۔ شرر کے ہاں اہم ترین نسوانی قدر 'عصمت' ہے اور بوران انھیں اس لیے ناپسند ہے کہ وہ 'عصمت فروش' ہے۔ عجیب بات یہ ہے کہ انھیں ان تمام بھولے بھالے مردوں سے کوئی شکایت نہیں جو ایک عورت کے فریب میں اندھے ہو کر بادشاہ کے خلاف بغاوت کر دیتے ہیں، ان میں کوئی ایک بھی ایسا نہیں جو بوران کی عصمت فروشانہ حکمت عملی سے بچ پایا ہو۔ شرر کی نظر میں دربار بنتا بگڑتا عورت کے بل پر ہے۔ کیا ان کے خیال میں دربار کے تمام مرد موم کی ناک تھے یا انھیں کبھی کوئی اور عورت میسر نہ آئی تھی کہ ایک ہی عورت ان کو ڈھب پر چڑھانے کے لیے کافی ثابت ہوئی؟ یہ شرر کا مردانہ نقطۂ نظر ہے جو درباری سازشوں کی توجیہ کرتے ہوئے، اسے صرف ایک عورت پر منحصر دکھاتا ہے۔ خرابی کی جڑ یہاں صرف ایک عورت ہے۔ اس توجیہہ میں سہولت یہ ہے کہ قربانی کا بکرا ایک صنف بنتی ہے اور تمام مرد خانہ جنگی اور بغاوت کے الزام سے بچ رہتے ہیں۔ شرر کا تخئیل تو اس سازش میں وجہ بھی بس ایک

ہی تلاش کر پاتا ہے، عصمت فروشی۔ اس سازش میں مفادات کی جنگ، اختیارات کی کھینچا تانی، دربار میں جگہ حاصل کرنے کی کشمکش، کچھ بھی اس کے پیچھے نظر نہیں آتے۔ اگر ہے تو ایک مردِ تیغی بادشاہ کی غیرت جو کسی کے ناجائز تعلق پر ایک رئیس کو قتل کروا دیتا ہے اور بعض اتفاقاً تمام شہر کے امرا و روسا کو عصمت فروشی کے فعل یا اپنے کمپ میں کر لیتی ہے اور بادشاہ کو قتل کروا دیتی ہے۔ شرر کے تخیل کی داد دینی پڑتی ہے جو وہ ایسی باتیں سوچ لیتے تھے اور سلام ہے ان قارئین پر جو ان کے ناولوں میں مقصدیت تلاش کرتے رہے۔

سرشار کے ناولوں میں معاصر لکھنؤ کے نواب، امراء اور روساء جس طرح میل ملاقات اور سلام و پیام کے لیے خادماؤں، ملازمین اور ایسے ہی شاگرد پیشوں کا سہارا لیتے ہیں، یہی بات اور طریقۂ واردات شرر کے تاریخی ناول میں صدیوں پرانے شہزادے اور امرا اپناتے ہیں۔ الفانسو اور ضیا باہمی ملاقات کو یقینی بنانے اور اسے صیغۂ راز میں رکھنے کے لیے، ضیا کی خادماؤں، مشاطہ اور دایہ کو ساتھ ملا لیتے ہیں تاکہ ان سے مدد بھی ملتی رہے اور وہ ان پوشیدہ ملاقاتوں کو راز میں بھی رکھیں۔ سرشار کے کڑم دھم میں ملاقات کا یہی طریقہ موجود ہے۔(۲۲)

شرر کی معاصر ثقافت کے تصور کائنات میں ایک اہم ایقان یہ ہے کہ بیٹیاں اپنی ماں جیسی ہوتی ہیں۔ یہ ایقان عام طور پر اردو کے 'معاشرتی' اور 'تاریخی' ناولوں میں صرف 'بدکرداروں' کی پیش کش میں ہی اظہار پاتا ہے۔ جس طرح بدر کلکتوی کے ناول احسن (۱۹۰۵ء) میں ایک بدکار عورت کی بیٹی، بدافعالی میں اس سے بھی دو ہاتھ آگے نکل گئی۔ اس تاریخی ناول الفانسو میں بھی بدکردار یوران کی بیٹی سلطانہ کو اپنی ماں کے نقش قدم پر ترقی کرتا ہوا دکھایا گیا ہے۔ معاصر سماج کی نقش گری کرتے ہوئے جس ایقان کو اظہار کے دائرے میں لایا گیا، اس کی کارفرمائی 'تاریخ' کی صورت گری میں بھی دیکھ لی گئی ہے۔

معاشرتی ناولوں میں ___ یہاں مراد ایسے ناولوں سے ہے جو 'نیچر' کے اصول پر معاصر سماج کی نمائندگی کے لیے حقیقت پسند اسلوب میں لکھے گئے ___ دلہا دلھن کے انتخاب میں ان کے نام، نسب، خاندان کی سماجی حیثیت سبھی کو مدِ نظر رکھا جاتا ہے۔ ان معاملات کی پوچھ گچھ اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ شادی محض دو افراد کو ملا دینے کا نام نہیں ہے، اس سے سماجی حیثیت کو منوانے، استحکام دلوانے یا قائم رکھنے کا کام بھی لیا جاتا ہے۔ تاریخی ناولوں میں بھی شادی کے حوالے سے انھی معیارات کی پرکھ پہچان کی جاتی ہے۔ الفانسو جب بادشاہ بن جاتا ہے تو اس کی محبوبہ وزیر زادی ضیا اسے مشورہ دیتی ہے کہ وہ ان کی باہمی محبت بھلا دے۔ مصلحت اسی میں ہے کہ الفانسو کسی "زبردست بادشاہ کی بیٹی کو" اپنی دلھن بنائے، مبادا وزیر زادی سے شادی کر کے اس کے مقام و مرتبے میں فرق آ جائے۔(۲۳)

معاشرتی ناول ہوں یا تاریخی، ان میں بیٹی یا بیٹے کی شادی کا معاملہ ہو تو والدین لڑکے لڑکی کے ذاتی اوصاف کے

ساتھ ساتھ، ان کے خاندان کی سماجی حیثیت کو بہت اہمیت دیتے ہیں۔ فسانۂ خورشیدی میں خورشیدی کے لیے نواب زادے کا رشتہ آتا ہے تو اس کے شاہی خاندان سے ہونے کو خصوصی اہمیت دی جاتی ہے۔ کرِزم دھنم میں نوشابہ کے پھوپھی زاد پر آغا ڈھا کو انتخاب میں ترجیح دینے کی بنیاد ذاتی خوبیوں کے علاوہ خاندان کی سماجی حیثیت بھی ہے۔ بعض ناول نگار تو انسان کے نسلی تصور کے اس قدر قائل ہیں کہ اگر کوئی شریف زادہ کسی اجلاف زادی سے شادی کرلے تو انھیں بہت غصہ آتا ہے۔ وہ ایسے شریف کو گندی بوئی کا بساندا شوربہ بن جانے کا طعنہ دیتے ہیں۔(۶۴)

شرر کے معاشرتی ناول ہوں یا تاریخی، ان میں عصمت کا تصور بہ طور موٹف ایک لازمی عنصر کی حیثیت کا حامل ہے۔ اس ناول کی شاہی خاندان سے تعلق رکھنے والی عورت بوران کو ایک ناپسندیدہ کردار کے طور پر پیش کیا گیا ہے، جو اپنی عصمت فروشی کی بنیاد پر اپنے بھائی کو قتل کروا دیتی ہے۔ یہ مقتول بادشاہ الفانسو کا باپ تھا۔ الفانسو جب بھی اپنی پھوپھی کے بارے سوچتا ہے تو اسے اپنے باپ کی قاتل کی حیثیت سے کم اور اس کی عصمت فروشی کے سبب زیادہ نفرت انگیز خیال کرتا ہے۔ شرر کی نظر میں شاید باپ کا قتل ایسی مضبوط وجہ نہیں کہ کوئی بیٹا، اس کے قاتل سے انتقام کا سوچے یا اس سے نفرت کرے۔ وہ جب بھی الفانسو کو اپنی پھوپھی کے بارے سوچتا دکھاتے ہیں، اس کی عصمت فروشی کو اس کی سوچوں کا محور بنا دیتے ہیں۔ اس بات کا بار بار ذکر یہ کاری کو ناول کے بنیادی موٹف میں بدل دیتا ہے۔

ضیا کی شادی اس کی مرضی کے برخلاف مرکیس نامی ایک کردار سے کر دی جاتی ہے۔ الفانسو اپنی محبت کے سبب ضیا کو حاصل کرنا چاہتا ہے، ضیا بھی مرکیس سے شادی کے باوجود اسے قریب نہیں پھٹکنے دیتی، اسی کش مکش میں رات کے وقت مرکیس اور الفانسو کی دو بدو لڑائی ہو جاتی ہے جس میں مرکیس زخمی ہو جاتا ہے، مرنے سے پیش تر قریب کھڑی ضیا کو (بوران کی بیٹی سلطانہ نے ضیا کا روپ بھر رکھا ہے، تاہم مرکیس الفانسو اور قاری سب اس بہروپ سے بے خبر ہیں) پکڑ کر خنجر کے واروں سے زخمی کر دیتا ہے اور یہ کہتا ہے ''گھبرا نہیں، میں تجھے اپنے ساتھ لیتا چلوں گا۔ یہاں نہ چھوڑوں گا کہ تیرے حسن سے کوئی اور لطف اٹھائے۔''(۶۵) عصمت کی تلاش میں نکلا یہ مردانہ کلامیہ مرد کو مرتے ہوئے بھی اسی فکر میں مبتلا دکھاتا ہے کہ موت کے بعد اس کی بیوی کسی اور کی ہو جائے گی۔ یہاں لفظ 'لطف' اہم ہے۔ اس کلامیے میں عورت کی حیثیت ایک 'لطف زا' کھلونے کی ہے۔ جو مرد کے لیے تخلیق ہوئی ہے، اس کی ملکیت ہے، سو ملکیت پر اگر کوئی 'دوسرا' حق جتائے تو غیرت کیوں نہ جوش کھائے۔ ایک شریف 'غیرت مند' کے لیے تو یہ امر بھی ناگوار ہے کہ اس کی موت کے بعد، اس کی بیوی کے کوئی (ظاہر ہے مرد) قریب بھی آئے، اسی لیے یہ غیرت مند اپنی بیوی کو اپنے ہی ہاتھوں سے قتل کر دیتا ہے۔ یہاں 'جوہر' کی رسم ایک طور پر پوری ہو جاتی ہے۔ صقلیہ میں 'ستی' کا رواج نہ تھا، دگرنہ مرکیس کو یہ زحمت خود اپنے ہاتھوں نہ اٹھانا پڑتی۔ غیرت اور لطف دونوں ایک دوسرے سے منسلک ہیں، یہ علیحدہ

نہیں ہیں، نہ ان میں کوئی تضاد ہے۔ دونوں کے پیچھے ملکیت کا احساس موجود ہے جو ملکیت ہے، اس کے ساتھ جیسا سلوک چاہے کیا جائے اور جسے چاہے منتقل کیا جائے یا نہ کیا جائے یہ تو مالک کی صوابدید پر ہے۔

ناول کی مرکزی کردار ضیا، صقلیہ کی عیسائی وزیرزادی ہونے کے باوصف اردو دنیا کی حیا پرور نیک پروین ہے، وہ مقدور بھر اپنے عشقیہ تعلقات کو باپ سے چھپانے کی کوشش کرتی ہے۔ مگر الفانسو کے بادشاہ بن جانے کے بعد اور اُس سے شادی کی امیدوں پر اوس پڑ جانے کے سبب خود کو روک نہیں پاتی۔ اس کا والد ان معاملات سے آگاہ نہیں جب اس کی شادی اپنی مرضی کے کسی آدمی سے کرنا چاہتا ہے تو ضیا کا پیمانہ صبر لبریز ہو جاتا ہے، وہ اپنے باپ سے کہہ اٹھتی ہے: ''بے حیا بن کر کہتی ہوں کہ میں شاہ الفانسو پر عاشق ہوں۔'' یہاں اظہار بے حیائی کا مظہر بن جاتا لیکن عصمت کے تصور میں پھر بھی یہ لائقِ اطمینان ہے کہ ضیا 'غیر مسلم' عورت ہے، وہ جتنی بھی پاک باز ہو مسلم عورتوں کے برابر تو نہیں کر سکتی۔ اس کی باتوں پر باپ فرنان سمجھاتا ہے کہ محبت دل کا فریب ہے، ''ہر سعادت مند لڑکی کا فرض ہے کہ دل پر جبر کر کے باپ کا کہنا مانے اور مجھے یقین ہے کہ تم سعادت مند ہو۔''(۶۶) اس بیان میں سعادت مندی کہنا ماننے سے مشروط ہے۔ ایک قدر کو ایک امر کے ساتھ منسلک کر دیا گیا ہے۔ جو باپ کے رشتے، اس سے جڑی حیثیت اور بیٹی سے تعلق کی نوعیت کو بھی بیان کر رہی ہے اور 'معیار' بھی قائم کر رہی ہے، ساتھ ہی ساتھ فرد کے لیے ایک 'مناسب' طرزِ عمل بھی بطور نمونہ (Model) فراہم کر رہی ہے۔ یہ سب اوامر ایک قدر 'سعادت مندی' کے ذریعے بیان ہوئے ہیں۔ اسی قدر کو تسلیم کرنے اور اپنے کردار کا حصہ بنانے کی توقع ایک باپ کو اپنی بیٹی سے ہے۔ اس کے بعد ضیا ایک بیان دیتی ہے جس سے اس کے اپنے جذبات کے علاوہ، اس کی والدین کے مقابلے میں 'حیثیت' (Status) بھی ظاہر ہوتی ہے: ''لڑکی ذات ایک بے جان اور بے حقیقت چیز ہے، وہ ماں باپ کی لونڈی ہے اور انھیں اختیار ہے کہ مجھے جس کے ہاتھ چاہیں بیچ ڈالیں۔''(۶۷)

اس بیان کو سماجی نظام پر انتقاد (Critique) کے طور پر بھی پڑھا جا سکتا ہے، اس کی قرأت دل کے پھپھولے پھوڑنے سے بھی ہو سکتی ہے اور ایک تعبیر امرا' کی خواتین کی حیثیت اور اختیار (Agency) کے حوالے سے بھی ہو سکتی ہے۔ جس سماجی نظام میں عورت کی حیثیت مرد کی نسبت سے طے ہوتی ہے، وہاں ایسے بیانات کا سامنے آنا، عین 'فطری' معلوم ہوتا ہے۔ یہ اس ثقافتی دائرے میں سامنے آیا بیان ہے جہاں 'اعلیٰ اقدار' اپنی سماجی حیثیت کو منوانے کے لیے استعمال ہوتی ہیں۔ یہ بہت بامعنی ہے کہ بیٹی خود کو لونڈی قرار دے رہی ہے۔ جس کے مالک والدین ہیں، اس کی مرضی کے خلاف شادی کرنا، یہاں 'بیچ' دینا جیسے لفظوں سے ظاہر ہو رہا ہے۔ یہ جملہ شرر نے ایک فرماں بردار بیٹی کا اپنے والدین کی طرف سعادت مندی کا رویہ دکھانے کے لیے لکھا ہے۔ اس میں موجود بیٹی کی وہ بے کسی جو

کی حیثیت کی حامل ہے، اس پر صاد کرنا تھوڑا عجیب لگتا ہے۔ تاہم اپنی پوری ثقافتی تصویر میں یہ بیان کہیں غلاموں کی سی حیثیت کی حامل ہے، اس پر صاد کرنا تھوڑا عجیب لگتا ہے۔

عجیب نہیں لگتا۔

اس سعادت مند لڑکی کا رویہ اپنے شوہر کے ساتھ مثالی نہیں ہے۔ جس پر ملازمہ اسے سمجھانے کی کوشش کرتی ہے۔ ضیا مخمصے میں ہے کہ وہ عشق کو کیسے بھلائے اور اپنے شوہر سے کس طرح پیش آئے، اس کی خادمہ اسے مشورہ دیتی ہے:

> ''اب آپ نے مرکیس سے شادی کی ہے تو اسے نبھایئے بھی۔ جس طرح شریف بیبیاں شوہر سے نباہا کرتی ہیں، ان کی باتوں میں دل بہلایئے، ہنسیے بولیے، ان کو خوش کیجیے اور خوش ہو جیے۔''(۶۸)

یہ نصیحت اقداری نظام کے ان مثالیوں (Ideals) کو سامنے لا رہی ہے جو بطور بیوی، ضیا سے مطلوب ہیں۔ یہاں 'شریف' کی صفت اتفاقاً نہیں آئی۔ شرر کی ثقافتی لغت کا یہ اہم ترین لفظ ہے۔ سو قدیم کی تشکیل حال کے مسالے سے ہو رہی ہے۔ یہ تصور لونڈی سمجھی جانے والی خاتون کے لیے ایک سہارا بن کر آتا ہے کہ 'شریف بیبیوں' کا طریق یہی ہے۔ اس لیے اس کی حیثیت لونڈی کی نہیں، بی بی کی ہے۔

شرر کا تخیل اور معلومات دونوں ناولوں کے تجزیے سے محدود اور عاجز بن کر سامنے آتے ہیں۔ ان کی معلومات بہت وسیع نہیں ہیں۔ ان کا زور 'بتانے' پر ہوتا ہے، دکھانے پر نہیں۔ اسی سبب سے ہم ان کے تخیل کو محدود کہہ رہے ہیں۔ مثلاً وہ صقلیہ میں ہونے والی شادی کو تفصیل سے بیان کرنے پر قدرت نہیں رکھتے، بس یہ بیان دیتے ہیں کہ 'مرجہ نکاح' کر دیا گیا۔ بس دو لفظوں میں وہ پوری بات بھگتا دیتے ہیں جس سے تشابہ کا عنصر بھی کمزور رہتا ہے اور نتیجتاً حقیقت کا تاثر بھی پیدا نہیں ہوتا۔ ان کی اس 'حدود' کو ناولوں کے تھیم میں پائی جانے والی مماثلت اور یکسانی سے بھی ثابت کیا جا سکتا ہے۔ اس ناول میں وہ 'زنا' کا لفظ بار بار دہراتے ہیں۔ پہلے راوی اس کی گردان کرتا ہے، پھر مرکیس، فرنان اور الفانسو اسے دہراتے ہوئے دکھائے گئے ہیں۔ یوں لگتا ہے کہ شرر کا متخیلہ بہت محدود تھا کہ انھیں نئی نئی باتیں نہ سوجھتی تھیں۔ زنا کاری کا مسئلہ وہ اپنے ایک اور تاریخی ناول فلورا اور فلورنڈا میں بھی تفصیل سے بیان کرتے ہیں۔ اس ناول میں وہ دکھاتے ہیں کہ نتیں عیسائی پادریوں کے ہاتھوں میں کھلونا بنی ہوئی ہیں، بڑے بڑے گرجا گھر بدافعالی کے اڈے ہیں جن میں پادریوں کے ناجائز بچے جنم لیتے ہیں جنھیں مار کر وہیں دفنا دیا جاتا ہے۔(۶۹) کہا جا سکتا ہے کہ ان کی لغت میں معدودے چند لفظ شامل ہیں جو بار بار ان کے تاریخی ناولوں کا تھیم بنتے ہیں۔ ان کی بنیادی لغت بھی انھی لفظوں سے عبارت ہے۔

تاریخی ناول لکھنے والوں میں ایک نام محمد علی طبیب کا بھی ہے۔ ان کے دو ناول دستیاب ہو سکے۔ وہ ناول

مذاہب یا تہذیبوں کی جنگ کا بیان نہیں ہیں۔ ان میں نیل کا سانپ رائیڈر ہیگرڈ کے انگریزی ناول سے ماخوذ ہے۔(۱۰) ان کے مطالعے سے تاریخی ناول کی کچھ اور جہتوں پر روشنی پڑنے کی توقع ہو سکتی ہے۔ راشد اور شرر دونوں کے تاریخی ناول مسلم تاریخ سے سروکار رکھنے کے سبب بہت سے معاملوں میں مماثلتوں کے حامل ہیں، طبیب نے اگر مسلم تاریخ کے بجائے دیگر خطوں اور اقوام کو اپنا موضوع بنایا ہے تو امید ہے کہ اس سے تاریخی ناول کا دامن وسیع ہوا ہوگا اور دیگر خطوں کے بارے پڑھ سن کر، اردو دنیا کے تصوراتی جغرافیے (Imagined Geography) میں بھی وسعت کے امکان کی امید کی جا سکتی ہے۔ ماضی کی تشکیل میں جغرافیوں اور اقوام کا انتخاب پڑھنے والوں کے تصورِ دنیا پر اثرات رکھتا ہے۔ اخبار، رسائل اور تاریخ کی کتب بھی اس 'دنیا' کی تشکیل میں اپنا کردار ادا کرتے ہیں، تاریخی ناول بھی اس ضمن میں اپنا کام کرتا ہے۔

طبیب نے دور دراز خطوں کا انتخاب کر کے ایک خطرہ مول لیا ہے۔ مقبول ادب میں 'مانوس' کی اپنی اہمیت ہوتی ہے۔ مانوسیت سے ہی مقبولیت میں اضافہ ہوتا ہے، 'نامانوس' خطوں اور اقوام کو ناول کے مرکز میں جگہ دینا ایک ایسا تجربہ تھا جس میں کامیابی کا امکان ایسے ناولوں کے مقابلے میں جو معروف خطوں، اقوام اور تاریخی واقعات کو موضوع بناتے ہیں، کم تھا۔ اس نامانوسیت کو کم کرنے یا دور کرنے کے لیے طبیب نے ناول میں ایسی فضا، لفظیات، تمیم اور واقعات کا سہارا لیا جن سے اردو دنیا کا قاری بہت حد تک آشنا تھا۔ اگرچہ طبیب اپنے تاریخی ناولوں میں کثرت سے حاشیے دیتے ہیں جن میں تاریخی کتب کے حوالے اور تاریخی واقعات کو بطور سند پیش کیا جاتا ہے جن سے وہ شاید اپنے ناول کو زیادہ مبنی بر حقیقت ثابت کرنا چاہتے تھے، تاہم ان کا بیانیہ اور اسلوب دونوں اردو دنیا سے ایسا واضح تعلق رکھتے ہیں جس کی نشاندہی کرنے کے لیے بقراط کے دماغ کی ضرورت نہیں۔

نیل کا سانپ کی پوری فضا شاعرانہ ہے جس میں اردو کی غزلیہ و مثنویہ شاعری نے جابجا صفحوں پر اپنے نقوش پھیلا رکھے ہیں۔ یہ نقوش ابواب کی ابتدا میں عنوان کے ساتھ غزل کے شعر کی صورت میں تو واضح طور پر موجود ہیں، اس کے ساتھ ساتھ کرداروں کا طرزِ عمل، سوچنے کے رنگ ڈھنگ، محبت کرنے کا اسلوب اور جذبات سب کسی نہ کسی طرح غزل کی فضا سے ہم آہنگ ہونے کے ساتھ ساتھ اس سے ماخوذ دکھائی دیتے ہیں۔ ناول میں تشبیہات اور تراکیب بیش تر غزلیہ ہیں: دریا کو بالوں کی طوالت سے تشبیہ دے کر ان کی موجوں کو زلفِ خم کہنا، سپید کرنوں کا ''کسی بہت نوخیز کی طرح سینہ ابھار کر اپنے اٹھتے جوبن کی چھب اچھی طرح'' دکھانا وغیرہ (۱۱)، کرداروں کا بات بے بات شعر پڑھنا، حالانکہ ان کا تعلق قبل مسیح کے روم و مصر سے ہے: طبیب کے ہاں عشق کی کیفیات کا بیان غزلیہ ہے: عاشق کے چہرے کی زردی، قسمت کی خرابی، آسمان کی دشمنی، حالتِ زار، ہوش و حواس کا کھونا، عقل و خرد سے ہاتھ دھونا:

معشوق کی ادائیں بھی غزلیہ: زود رنجی، بے نیازی، بدگمانی، تڑپانا، شوخیاں۔ اس پوری فضا کو طبیب نے اردو شعری ہیئت کے مطابق ڈھال دیا ہے۔ ان کے اس تجربے سے زمان و مکاں کی دوری کے سبب سے ناول کے کرداروں اور قارئین میں جس مغائرت کے پیدا ہونے کا اندیشہ تھا، اس کا امکان جاتا رہا۔ یہ قربت اردو تنقید میں پسندیدہ نہیں سمجھی گئی۔

ناولوں میں عموماً رومی اور یورپی کرداروں کا یوپی کے لوگوں جیسا طرزِ عمل اور گفت گو کا انداز عام طور پر اردو تنقید میں 'خامی' کے طور پر دیکھا گیا ہے۔ ایک سطح پر اسے خامی قرار دینا درست بھی ہے جب تاریخی ناول میں کسی زمانے کی فضا سازی کو ضروری کہا جائے جسے لوکاچ نے ''ٹھوس تاریخی عہد'' (Concrete Historical Epoch) کہا ہے، اس کا موجود نہ ہونا، ناول میں خامی بن کر ہی سامنے آتا ہے۔ لوکاچ کی نظر میں ایسے ناول تاریخ کو صرف تفہیم کی سطح پر قبول کرتے ہیں، ان کے کرداروں کی نفسیات اور ان میں مذکور ادب، آداب اور اقدار، سب کا تعلق ناول نگار کے معاصر عہد سے ہوتا ہے، انھیں تاریخی ناول کیسے کہا جا سکتا ہے۔(۲۰) لوکاچ کے خیال میں تاریخی ناول کے کرداروں میں اپنے عہد کی تاریخی امتیازیت (Historical Particularity) کا ہونا ضروری ہے۔ جب اس پیمانے پر پرکھا جائے تو طبیب کے ناولوں میں یہ 'خامی' موجود ہے کہ ان کے کرداروں کی نفسیات، اقدار اور ادب آداب کے طریقے ان کے اپنے دور سے تعلق رکھتے ہیں۔ ہماری نظر میں اگر مصنف کوشش کر بھی لے تو اس ٹھوس تاریخ کی عہد کی تشکیل کے دوران اپنے معاصر سماج سے مکمل طور پر بچ کر نہیں نکل سکتا۔ یہ ناول بہر کیف اپنے دور کے قارئین کے لیے ہی لکھے جا رہے ہوتے ہیں۔ مصنف و قاری کا ان ناولوں کے حوالے سے تعلق کسی مماثل اساس پر ہی قائم ہو سکتا ہے اور وہ اساس ثقافت ہے۔ ماضی کو مصنف اور قاری دونوں اپنے ثقافتی تجربے کی روشنی میں دیکھتے، سمجھتے اور تصور کرتے ہیں، اسے آپ خامی کہیں یا کچھ اور امرِ واقعہ تو یہی ہے۔ یقین نہ آئے تو اردو کے کسی عہد کے تاریخی ناول کو اٹھا کر دیکھ لیجے۔ یہ تو اردو کا طرزِ احساس ہے جو کسی بھی زمانے کو محسوس کرتے ہوئے، اپنا اثر ضرور چھوڑتا ہے۔ اور کچھ نہ بھی ہو، تو جس زبان میں مصنف لکھ رہا ہے، کیا اس کی عمومی فضا سے نکلا جا سکتا ہے؟ اگر اس سے چھٹکارا ممکن نہیں تو اس زبان کے ثقافتی معنی سے کیسے دامن بچایا جا سکتا ہے۔ ہم اردو تاریخی ناولوں میں معاصر ثقافتی فضا کی موجودگی کو ایک حقیقت (Fact) کے طور پر قبول کریں گے، خامی کے طور پر نہیں۔

طبیب کے اس ناول کا ہیرو انتانی، مصری ملکہ کیلو پیٹرا کو دیکھے بغیر محض اس کے حسن کا شہرہ سن کر اس پر عاشق ہو گیا ہے۔ بادشاہت اور اپنے مقام و مرتبے کا خیال اسے دل کی بات کہنے سے روکتا ہے، تاہم وہ خود کلامیوں میں اپنی عشقیہ کیفیات کو بیان کرنے کے لیے اشعار کا سہارا لیتا ہے۔ وہ ملکہ کو دیکھنے کا مشتاق ہے، اسے بلانے کے لیے

بہانے سے ایک خط بھیجتا ہے کہ مصری صوبے کے ایک گورنر کی دشمن ملک ایران سے ملنے پر سرزنش کی جائے اور ملکہ خود آ کر اس معاملے میں صفائی پیش کرے۔ خط کا لہجہ سخت ہے، بھیجنے کو تو انتانی خط بھیج دیتا ہے، تاہم اس کے بعد وہ گھبٹے میں مبتلا دکھایا گیا ہے۔ اس کی پریشانی یہ ہے کہ ملکہ اس تند لہجے سے بدگمان اور ناراض ہو جائے گی: ''وہ نازنین ہے غالباً اس کا دل بھی بہت نازک ہوگا۔ آہ! میری تحریر اس کے دل پر بہت بڑا اثر پیدا کرے گی۔ مجھ سے یہ بڑی غلطی ہوئی۔'' (۳۰)

انتانی متن میں بادشاہ سے زیادہ ایک عاشق ہے، اسے خدشہ ہے کہ ملکہ ناراض نہ ہو جائے۔ اس کیفیت کے بعد طبیب کیلوپیٹرا کو ناول میں پہلی بار سامنے لاتے ہیں تو وہی شاعرانہ اسلوب استعمال کرتے ہیں:

''چلمن اٹھی۔ آگے آگے پہلے جلتی ہوئی شمعوں نے اس کمرے میں قدم رکھا اور ان کے پیچھے پیچھے انھیں کو قدمِ ناز سے پامال کرتی ہوئی مصر کی ملکہ شعلۂ جوالہ کی طرح اندر داخل ہوئی جس کے حسن عالم سوز کی اٹھتی ہوئی لو اور اس کا شہرہ ساری دنیا میں آفتابی شعاعوں کی طرح پھیل رہا تھا۔'' (۳۱)

طبیب نے ملکہ کے حسن کے بیان میں زورِ زبان صرف کیا ہے۔ وہ صرف ملکہ کو حسین ہی نہیں دکھاتے، اسے ذہانت میں بھی بے مثال کہتے ہیں: ''اُس کا شمار اس وقت کے ان حکما میں کیا جاتا تھا جن پر فلسفہ کو ناز تھا اور جواب تک بہت عزت کی نظر سے دیکھے جاتے تھے۔'' (۳۲) ملکہ اپنے حسن کی خوبی سے واقف ہے۔ اس کی اداؤں میں خود شناسی کا مادہ موجود ہے، ان کے استعمال سے وہ لوگوں کو قتیل بناتی ہے۔ خط ملنے پر اس کا ردِعمل غیظ و غضب کا ہے، اس کے درباری بھی خط سن کر جوش میں آ جاتے ہیں اور لڑائی چھیڑنے کا مشورہ دیتے ہیں۔ یہاں طبیب زیرلبی مسکراہٹ دکھا کر ملکہ کو کسی آئندہ کامیابی پر مسرور اور مطمئن ظاہر کرتے ہیں، ان کے اشاروں سے واضح ہے کہ ملکہ اپنے حسن کے بل پر انتانی کو زیر کرنے چلی ہے۔ انتانی پہلی ملاقات میں ہی اس کا دیوانہ ہو جاتا ہے اور دوسری میں اس کے پاؤں پر سر رکھ دیتا ہے۔ اس کا طرزِ عمل عین مین کسی غزلیہ عاشق کا ہے جو آہیں بھرتا ہے، روتا ہے، تڑپتا ہے، منتیں کرتا ہے اور محبوب کے پاؤں پڑ کر اسے 'راضی' کرنے کی کوشش کرتا ہے، طرح طرح سے اپنی محبت کا 'یقین' دلانے کی سعی میں مصروف ہے۔ اس کا مصاحب خاص کینڈیس مشفق ناصح بن کر اسے عشق کی خرابیوں سے آگاہ کرتا ہے مگر یہاں تو وہی عالم ہے کہ جس شب ناصح نصیحت کرے، وہ کوئے یار میں ہی گزرتی ہے۔

اس ناول میں بنیادی موٹف عشق کی خرابی ہے، مصنف نے اپنا پلاٹ اسی خیال کے گرد تعمیر کیا ہے۔ ناول کا عمل اس بات کو ثابت کرنے کے لیے دلیل بُنتا ہے کہ عشق انسان کو نکما کر دیتا ہے، بادشاہ سے فقیر بنا دیتا ہے، یہ عقل و خرد کا دشمن اور آدمی کو انسانیت کے جامے سے باہر کر دینے والی بیماری ہے۔ ایک طاقت ور مرد کو کمزور عورت کے حضور جھکوا دیتا ہے، انتانی تو بالکل ہتھیار ڈالے دے رہا ہے اس پر راوی کا تبصرہ بھی دیکھ لیں: ''ہائے افسوس، ایسا عالی مرتبہ

بادشاہ ہو کر اس طرح ہاتھ جوڑے!! اس ذلت کے ساتھ ایک عورت کے قدموں پر سر رکھ دے۔ ہے ہے۔ حرام اے عشق تیری کراماتیں ہیں۔'' یہ منظر راوی کے لیے تکلیف دہ ہے۔ وہ یہ دیکھ کر بے چین ہو جاتا ہے اور اپنے تبصروں سے قارئین کو بے قرار کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ عشق کو بدعائیں دینے پر اتر آتا ہے: ''خدا تجھ کو غارت کرے۔ اے محبت!! تیرا برا ہو، تو آدمی کو انسانیت سے خارج کرنے والی چیز ہے۔''(۲۰) وہ مزید تبصرہ کرتا ہے کہ عشق میں انسان جانوروں سے بدتر ہو جاتا ہے۔ یہ عقل کا بیری تو ہے ہی ہوش، حواس، کھانا، پینا، بولنا، چالنا، سونا، سننا، دیکھنا، سب صلاحیتوں کو عشق کی ریاست میں قدم رکھتے ہی دیس نکالا مل جاتا ہے۔

انتانی کی حالت اور کیلوپیٹرا کا ردِعمل، اردو ثقافت کے بنیادی اوصاف سے میل کھاتے ہیں۔ طبیب ان سے زبان بھی اردو ثقافت والی بلواتے ہیں اور لہجہ بھی اردو دنیا سے خاص ہے: انشا اللہ، ہائے اللہ، مردوئے، قطامہ، خط کا پرزے پرزے کرنا، تنگ دہنی اور نازک کمری جیسے الفاظ اور تراکیب اس بات کا بین ثبوت ہیں کہ یہ دونوں کردار قبل مسیح کے روم و مصر سے نہیں، تقسیم سے قبل کے یوپی سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس ناول میں سوتن کے جلاپے اور حسد کے وہی جذبات نظر آتے ہیں جنھیں ہندوستان سے خاص سمجھا گیا ہے۔ اکٹیویا اور کیلوپیٹرا غزل کی محبوب ہیں جو زود رنج، شوخ، بے نیاز اور بدگمان ہیں۔

راوی نے محبت کے بعد انتانی کو نکما ہوتے دکھایا ہے۔ اس کا دل اب سلطنت کے کاموں میں نہیں لگتا۔ اس کی بس یہی خواہش ہے کہ دن رات کیلوپیٹرا کی صحبت میں گزریں۔ وہی انتانی جس نے سیزر کی موت کے بعد حکمت اور بصیرت کے بل پر پورے روم کو اپنا گرویدہ بنا لیا تھا، اس کی جرأت، حکومت سازی اور ریاست گیری کی دانش جیسی خوبیاں، عشق نے لے ڈالیں۔ اس کی سیاسی اور عسکری ناکامیوں کا سبب کیلوپٹرا سے عشق دکھایا گیا ہے۔ اس کی حالت اس حد تک پہنچ گئی ہے کہ جنگ کے میدان میں بھی اس کا دل محبوبہ میں اٹکا ہوا ہے، وہ میدان میں جانے سے پیشتر اسے ایک نظر دیکھ لینے کا خواہش مند ہے۔

ناول کو کسی خارجی ذریعے (تاریخی ماخذات) کی بنیاد پر 'خام' بتانے کی بجائے، اگر اس کی داخلی ساخت اور اندرونی منطق پر نظر رکھی جائے تو بھی اس کی خامیوں یا خوبیوں کی نشاندہی کی جا سکتی ہے۔ اس ناول میں مصنف نے کیلوپیٹرا کو ذہانت اور فلسفے میں معروف حکما کا ہم سر بتایا تھا۔ جنگ کے میدان میں وہ اُسے سرود و شباب کی محفلوں میں سرگرم دکھاتے ہیں۔ جنگ کی اسے رتی برابر فکر نہیں، یہ رویہ خود ان کی اپنی بنائی کیلوپیٹرا کے کردار سے لگا نہیں کھاتا۔ ناول کے اختتام اور راوی کے تبصروں پر نظر رکھی جائی تو اس 'تضاد' کی وضاحت ہو جاتی ہے۔ مصنف انتانی کی تباہی کا واحد ذمے دار کیلوپیٹرا اور اس سے عشق کو ثابت کرنا چاہتے ہیں۔ اس ثبوت کی فراہمی میں اگر داخلی منطق کا کباڑا نکل

جائے تو کیا، جو سوچا گیا ہے، انجام تو وہی دکھایا جائے گا۔ انتانی کی حالت بھی اس سے مختلف نہیں۔ وہ بھی ان محفلوں میں مست ہے، حتیٰ کہ طبلِ جنگ کی آواز بھی اسے ایسی ہی ایک محفل میں چونکاتی ہے۔ یہ منظر کسی خارجی فطری پیمانے کے مطابق نہیں خود مصنف کی اپنی پیش کردہ کرداروں کی تصویر کے مطابق 'غیر فطری' انداز میں پیش کیے گئے ہیں۔ ایک شخص اپنی سلطنت سے ہاتھ دھو رہا ہے، اس کا سب کچھ تباہ و برباد ہو رہا ہے اور یہ سب اس کی نظروں کے سامنے ہو رہا ہے مگر سب دیکھتے، جانتے، بوجھتے ہوئے وہ 'غفلت' میں پڑا ہوا ہے۔ ایک سطح پر یہ اس استعماری کلامیے کا جواب بھی ہو سکتا ہے جس میں قریب قریب یہی تصویریں ہندوستانی بادشاہوں کی دکھائی جاتی ہیں۔ طبیب رومیوں کی ایسی 'عیاشی' کی حالت دکھا کر، اس کلامیے کے بالمقابل تصویر رکھ رہے ہیں۔ یہ کوشش اپنی جگہ پر جتنی بھی بامعنی ہو، اس کلامیے کو تو قبول کر رہی ہے کہ سلطنتیں محض 'عیاشی' کے سبب سے تباہ ہوتی ہیں۔ صرف اسی پر قابو پالو، سمجھو بڑے موذی کو مار لیا۔

انتانی میدانِ جنگ اور کیلوپیٹرا کے درمیان جھول اور گھوم رہا ہے۔ کبھی اس کی فراست اسے میدانِ جنگ میں لے جاتی ہے۔ وہ جنگ جو اس کے اپنے ملک روم نے ایکٹویس کی سرکردگی میں اس کے خلاف چھیڑی ہے۔ انتانی "بے چارہ کبھی تو بے چینی کے ساتھ کیلوپیٹرا کے جہاز میں جاتا تھا اور کبھی گھبرا کر یہاں [میدانِ جنگ میں] آتا تھا۔" اپنی فراست اور حکمت سے جب انتونی جنگ جیتنے کے قریب پہنچا تو طبیب نے اسے میدان سے ملکہ کو دیکھنے کے لیے جنگل بھیج دیا۔ اس کی غیبت میں فوج جنگ ہار جاتی ہے۔ یہ مصنف کا پہلے سے سوچا ہوا منصوبہ ہے جسے وہ 'فطری' نہیں بنا پائے۔ یہ سارا منظر اور پیش کش مصنوعی سے لگتے ہیں۔ پہلے سے طے شدہ رائے اور سبب کو ثابت کرنے کے لیے ایک کمزور تخیل نے کمزور تر دلیل کا سہارا لیا ہے۔ اس تعبیر کو ثبوت بہم پہنچانے کے لیے مصنف نے خود انتانی کے منھ سے بھی یہ جملہ بلوایا ہے کہ شکست کا سبب کیلوپیٹرا کا میدانِ جنگ سے چلے جانا ہے۔(۷۷)

کیلوپیٹرا کو طبیب نے میدانِ جنگ میں سنگیت اور مزوں کی دنیا میں مگن دکھایا ہے۔ یہ وہی ذہین ملکہ ہے جس کا فلسفہ، حکما نے مانا تھا۔ طبیب نے سارا ملبا اسی پر ڈال دیا۔ شرر کے ناول شوقین ملکہ میں ایلی زبھی میدانِ جنگ میں ایسے ہی سنگیت کے طائفے لیے پھرتی ہے۔(۷۸) یہاں ناول کے اندر سے چند حقائق کا بیان اس صورتِ حال اور اس کی تعبیر کو سمجھنے میں معاون ہوگا۔ انتانی مصر میں اکیلا ہے۔ کیلوپیٹرا ہے جو روم کی فوج کے خلاف لڑنے کے لیے اسے اپنی تمام فوج دے دیتی ہے۔ انتانی اسی فوج کے بل پر رومی لشکر سے لڑتا ہے۔ مگر مصنف کیلوپیٹرا کو وجہِ شکست ثابت کرنے پر ادھار کھائے بیٹھے ہیں، اس لیے نتیجہ اور تعبیر اس 'منشا' کے مطابق ہے۔ اس بیانیے میں اور راوی کی تعبیر سے کھلتا ہے کہ انتانی تو محبت میں اندھا ہو گیا تھا۔ اس کی حالت تو 'سچے عشق' کے سبب سے ایسی ہو گئی تھی۔ اگر اس

سے کوئی غلطی بھی سرزد ہوئی ہے تو وہ قابلِ معافی ہے۔ سارا قصور تو کیلوپیٹرا کے حسن کا ہے۔ جس نے انتانی کو دیوانہ بنا دیا۔ کیلوپیٹرا اس لیے میدان چھوڑ کے رفوچکر ہو جاتی ہے کہ جنگ کے شور شرابے سے اس کی ساز و سنگیت کی محفل میں خلل آتا تھا۔ اپنی پوری فوج کے کٹ مرنے پر اسے کوئی غم نہیں ہے۔ راوی اپنا مردانہ تبصرہ کرتا ہے کہ عورتوں پر ہرگز اعتبار نہ کیا جائے۔ وہ تنبیہ کرتا ہے کہ کیلوپیٹرا کی اداؤں نے انتانی کے شکست کھانے کے صدمے اور غیرت کو بتدریج اس کے دل سے کم کر دیا۔ مردوں کی غیرت کو عورتوں کی ادائیں دبا دیتی ہیں۔ (۷۹)

ناول کی کیلوپیٹرا متضاد رنگوں سے بنائی گئی تصویر ہے۔ ایک طرف تو اس قدر سفاک ہے کہ اپنی رائے کے خلاف بولنے والے امرا اور معززینِ دربار کو سفاکی سے قتل کروا دیتی ہے، حالانکہ خود ناول میں اس کے پہلے دربار کے منظر میں دکھایا جا چکا تھا کہ انتانی کا ہتک آمیز خط آنے پر درباری ''بہت آزادی کے ساتھ اب [کیلوپیٹرا] کی رائے سے مخالفت کرتے رہے۔'' (۸۰) ایک طرف رائے کی آزادی اور مختلف رائے پر یہ سفاکی، دونوں کو ایک ہی جگہ جمع کر دیا گیا ہے۔ طبیب اس سفاک 'سانپ' کو دشمن کے آنے کی خبریں سن کر ڈرتا ہوا بھی دکھا دیتے ہیں۔ یہ خاتون چالاکی سے اپنے مرنے کی خبر مشہور کروا کر انتانی سے ردِعمل میں خودکشی کروا لیتی ہے اور خود موجودہ رومی بادشاہ اکٹیوس سے پینگیں بڑھا لیتی ہے جو اس کی سلطنت میں گھسا چلا آیا ہے۔ 'شاطر' نیل کا سانپ انتانی کو ڈس کر مار دیتا ہے اور اکٹیوس سے اس کا ملنا اشارہ ہے کہ اس کا انجام بھی انتانی سے مختلف ہونے والا نہیں ہے۔ اردو کے معروف بیانیے کی پیروی کرتے ہوئے، یہاں بھی سلطنتوں کے تباہ و برباد ہونے کی وجہ احمق مرد نہیں، شاطر عورتیں ہیں جو اپنے دام میں پھنسا کر 'حکیم مردوں' کو عقل و خرد سے بے گانہ کر دیتی ہیں اور یوں بربادی کا سامان بنتی ہیں۔

اس تاریخی ناول میں بھی مصنف کے معاصر سماج کی بازگشت سماجی درجہ بندی کی صورت میں سنائی دیتی ہے۔ انتانی سیزر کے مرنے پر ایک طویل تقریر کرتا ہے۔ اس میں وہ ماتم کرنے والوں کا ذکر بھی اگر کرتا ہے تو شریفوں کا۔ وہ سیزر کی روح سے مخاطب ہو کر کہتا ہے: ''دیکھ تیرے ماتم کرنے والے روم کے شریف ہیں، کس سوز و گداز سے تیرے غم میں رو رہے ہیں۔'' جب انتانی مجمعے کو بتاتا ہے کہ سیزر کے قاتل کوئی اور نہیں، پارلیمنٹ کے بنیادی ممبر ہیں، تو مجمع یہ سن کر بپھر جاتا ہے، قریب ہے کہ وہ ان لوگوں کو قتل کرے اور ان کے گھروں کو آگ دکھا دے کہ انتانی انھیں سمجھاتا ہے۔ اس افراتفری اور انتقامی کاروائی سے روکنے کے لیے جس قدر کا سہارا انتانی لیتا ہے، وہ بھی 'شریف' کی ہے۔ ''بے شک تم میں سچا جوش ہے۔ آخر تم کون ہو، شریف ہو، تمھاری رگوں میں اصالت کا خون بھرا ہے۔ بہادر ہو اور دوست دشمن کو اچھی طرح پہنچانتے ہو۔'' (۸۱) انتانی کے یہ جملے واضح کر رہے ہیں کہ نسلی اصالت اور شرافت کا وہ تصور جو طبیب کے معاصر سماج میں درجہ بندی اور اقتداری نظام کی صورت میں موجود تھا، قبل مسیح کے روم کو سوچتے

ہوئے بھی، ان کی نظر اسی زاویے سے دیکھ رہی ہے۔

مردانہ کلامیے کے گرد بنے گئے اس ناول میں سلطنتوں کے رگڑے جھگڑے عورتوں کے لین دین سے چکائے جاتے ہیں۔ نکاح کے ذریعے دشمنی کو دوستی سے بدلا جاتا ہے۔ رومی سلطنت کے بچانے کے لیے انتانی کا نکاح ایکٹوس کی بہن ایکٹویا سے کر دیا جاتا ہے۔ وہ کیلوپیٹرا کو دل دے چکا ہے۔ سیاسی نکاح اور محبت کے درمیان کش مکش سے ہی وہ تصادم (Conflict) شروع ہوتا ہے جس کا انجام انتانی سے رومی سلطنت کے چھن جانے اور اس کی موت پر ہوتا ہے۔ انتانی اپنے فوجیوں کو جنگ میں جوش دلانے کے لیے جو تقریر کرتا ہے، اس میں بتاتا ہے کہ رومی انتانی پر نہیں ملکہ کیلوپیٹرا پر حملہ آور ہو رہے ہیں۔ ان میں گرمی اور 'غیرت' پیدا کرنے کے لیے وہ زور دے کر کہتا کہ رومی "تم کو خانماں برباد کرنے کے لیے تمھاری عصمت مآب بیبیوں کو تصرف میں لانے کے لیے" آئے ہیں۔ (۸۲) یہ بیان عین مین شرر کے ناولوں سے مماثل ہے۔ اُن کے ناولوں میں بھی جنگ کا مقصد مردوں کا قتل اور عورتوں کو تصرف میں لانا ہوتا ہے۔ یہاں بھی وہی 'مقصد' یا 'خطرہ' سامنے آتا ہے۔ فوجی اپنی باعصمت عورتوں کی حفاظت کے لیے لڑنے مرنے پر تیار ہو جاتے ہیں۔

یہ ناول نہ مذہبی جذبات کو ابھارتا ہے، نہ کفر و توحید کی جنگ کا بیانیہ ہے، البتہ اردو تاریخی ناول کے عمومی مزاج کے عین مطابق، یہ مرد مرکزیت کا حامل ضرور ہے۔ جس کی رو سے خرابی کی وجہ حسین عورتیں ہیں جو کسی کی سگی نہیں ہوتیں۔ یہ ناول سمجھانا چاہتے ہیں کہ عورت کے مت فریب میں آ جائیو ابلہ مرد، عورت تمام حلقۂ دامِ موت ہے۔ مرد تو عشق میں 'جاں نثاری' کرتے ہیں، عورتیں محض انھیں استعمال کرتی ہیں۔ اچھا خاصا سمجھدار مرد بھی ان کے فریب حسن میں آ جاتا ہے۔

اردو تاریخی ناول کا مطالعہ مقبول ادب (Popular Literature) کے حوالے سے کئی اہم باتیں سامنے لاتا ہے۔ اس کا تجزیہ دکھاتا ہے کہ انتہائی معزز ترین ہستیاں بھی جب مقبول ادب کا حصہ بنتی ہیں تو ان میں کچھ نہ کچھ ارضیت لانا پڑتی ہے۔ مشاہدہ حق بھی، بادہ و ساغر کہے بغیر اظہار کی دنیا کا راستہ نہیں پاتا۔ یہ ناول نگاروں کا اپنا تصور تھا یا (زیادہ سے زیادہ فروخت کی صورت میں) کامیابی نے انھیں یقین دلایا کہ ناول عشق و محبت کے قصے چھیڑے بغیر نہیں چلتا۔ تاریخی ناول کی ایک قسم (Genre) وہ ہے جس میں مرکزی کردار غیر اہم/غیر تاریخی شخصیات کو بنایا جاتا ہے، تاہم تاریخی شخصیتیں بھی اس کا حصہ رہتی ہیں۔ غیر تاریخی لیکن مرکزی کرداروں میں عموماً مرد اور خاتون ہوتے ہیں جن کے عشق کا قصہ ناول کے مرکز میں رہتا ہے اور تاریخی اہم شخصیتیں درمیان درمیان میں اپنی جھلک دکھاتی رہتی ہیں۔ علامہ راشد الخیری رحمۃ اللہ علیہ جیسے ادیب نے بھی جب تاریخی ناول لکھنا چاہا تو اسے "دل آویز" بنانا ضروری سمجھا۔

اس ضرورت کے لازمی ہونے کا اندازہ اس بات سے لگایئے کہ کربلا جیسے واقعے کے لیے بھی اس محترم ادیب نے ہوتا سمجھے ہوئے، حسن و عشق کی داستان کو مرکزی حیثیت دینا لازمی خیال کیا۔ وہ مسلم تاریخ کے اس اہم ترین باب کی بازیافت کرتے ہوئے اسے عشقیہ قصے کی آمیزش کے بغیر نہیں چلا پاتے۔ ان کا یہ انتخاب اس امر کو ظاہر کر دیتا ہے کہ یہ صرف خدمت کا جذبہ نہیں تھا جو ایسی تحریریں لکھوا رہا تھا۔ یہ اپنا مطبع چلانے کی کوشش تھی جو خدمت اور روزی روٹی کے دھندے کو ساتھ ساتھ چلانے میں معاون تھی۔

خیال ادیب اپنے موضوعات اور ان کی پیش کش میں سنجیدہ ادیبوں کی نسبت بہت کم آزاد ہوتا ہے۔ وہ اپنی مرضی سے نہیں لکھتا۔ اس کے قارئین کی پسند ناپسند اس کے موضوعات پر اثر انداز ہوتی ہے۔ وہ کربلا کے 'متاثرین' بیچنے اس کی 'عروس' سے استفادہ کرتا ہے۔ ہمارے پاس راشد الخیری کے ناول عروسِ کربلا کا گیارھواں ایڈیشن ہے جس میں دو قسم کی اشاعتیں سامنے آئیں، مجلد اور غیر مجلد۔ ۱۹۱۸ء میں پہلی بار سامنے آنے والے اس ناول پر مصنف نے ۱۹۲۳ء میں نظر ثانی کی۔ گیارھواں ایڈیشن ۱۹۶۲ء میں سامنے آیا۔ چوالیس سال میں گیارہ مرتبہ چھپنے کا مطلب ہر چار سال میں کم از کم ایک اشاعت کا سامنے آنا ہے۔ اگر صرف ۱۹۶۳ء کی اشاعت کو دو حالتوں میں تصور کیا جائے تب بھی اس کے کم از کم ۱۲ ایڈیشن بنتے ہیں۔ اگرچہ تعداد نہیں لکھی گئی، قیاس کہتا ہے کہ ایک ہزار سے کم کاپیاں شائع نہیں ہوئی ہوں گی۔ اس قیاس پر اگر کم نہیں تو اس ناول کی دس ہزار سے زیادہ کاپیاں فروخت ہوئیں۔ جہاں اردو کتاب کی پانچ سو کاپیوں کا بکنا محال ہو، وہاں ہزاروں کی تعداد میں بکری سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ اس ناول کی مقبولیت کا عالم کیا ہوگا۔ ہماری نظر سے جتنے تاریخی ناول گزرے ہیں، ان میں ایک ناول بھی ایسا نہیں جس میں کوئی داستانِ عشق بیان نہ کی گئی ہو۔ تاریخی ناولوں میں تسلسل سے اس تھیم کی موجودگی کی بنیاد پر یہ دلیل بنائی جا سکتی ہے کہ مقبولیت کی ایک بڑی وجہ عشقیہ قصہ ہی ہے جو پھر پھر کر ہر تاریخی ناول میں ضرور موجود ہوتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ کربلا جیسے حساس اور حزن سے بھرپور تاریخی واقعے کو جب راشد جیسا مذہب کا شیدائی مصنف بھی ناول میں لکھنے کی کوشش کرتا ہے تو عشقیہ قصے کو شامل کرنا ضروری سمجھتا ہے۔ ثقافتی مطالعات (Cultural Studies) نے ثقافت کے تشکیلی اور عوامی پہلو پر زور دیا ہے۔ اس کے نزدیک ثقافت نہ جمالیاتی ذوق میں ہے نہ اس کی پرورش میں، یہ زندگی گزارنے کا ڈھنگ ہے جو کسی قوم، کسی دور، کسی انسانی گروہ کا ہو سکتا ہے۔(۸۳) راشد کے ناولوں کا اس بڑی تعداد میں شائع کیا جانا، ان ناولوں کے مقبول ہونے اور اپنے قارئین کے ذوق کے عین مطابق ہونے کی مثال ہے۔ پھر ان کے اس قدر وسیع حلقے تک پہنچنے سے ان ناولوں کے اثرات کی وسعت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ یہ ایک اور وجہ ہے کہ ان کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ مقبولیت، اگر 'ادبی' ہونے کا معیار نہیں ہے، نہ ہو۔ یہ لوگوں کی 'پسند' کو اہمیت دینے کا

سوال ہے، اشرافیہ کا مزاق جتنا بھی 'ستھرا' ہو اور عوامی مذاق جتنا بھی 'عامیانہ' اسے سوقیانہ کہہ کر ٹالا نہیں جا سکتا۔ اگر ذوق کی 'تربیت' بھی مقصود ہے تو یہ سمجھے بنا کہ عوامی ذوق کن بنیادوں پر قائم ہے، اسے کسی رُخ پر موڑا بھی نہیں جا سکتا۔ ان ناولوں میں جتنی بھی عامیانہ باتیں ہوں، ان کے تجزیے کے بغیر لوگوں کی ایک بڑی تعداد کی ذہنی حالت کو سمجھنا ممکن نہیں، خصوصاً ایسے عالم میں کہ اب ان میں سے بیش تر ہمارے درمیان موجود نہیں ان کی پسند ناپسند سے اس 'روایت' اور 'ذہنی تشکیل' کو سمجھنا ممکن ہے جس پر اردو دنیا کی آئندہ نسلوں کی تعمیر ہوئی ہے۔

عروسِ کربلا (۱۹۱۸ء) کے غیر تاریخی کرداروں کی تعداد سات ہے۔ یہ تمام کے تمام ایک کردار کلثوم یا روز سے کسی نہ کسی طرح منسلک ہیں۔ کلثوم عیسائیوں میں پرورش پانے کے سبب روز کے نام سے مشہور ہے۔ مصنف نے ان کرداروں میں چار خواتین اور تین مردوں کو رکھا ہے۔ روز ہی وہ بنیادی دھاگہ ہے جس نے باقی چھ کرداروں کو لڑی میں پرو رکھا ہے۔

ناول کے تمہیدی باب سے اس مقبول ناول کی جو صفت سامنے آتی ہے وہ اشتداد (Intensification) ہے اور دوسری صفت اسی سے منسلک تکبیر (Enlargement) کی ہے۔(۸۴) معاشیات کے اصول سے پرکھیں تو اشتداد کی عمومیت اس کے تاثر کو بتدریج کم کر سکتی ہے۔ اس ناول ___ اور اردو کے بیش تر تاریخی اور معاشرتی ناولوں ___ میں ہر مظہر کو اشتداد کی مدد سے امتیازی بتانے کی کوشش کی گئی ہے۔ اسے بے مثال ثابت کرنے کے لیے مبالغے کی حد تک اپنے بنیادی جوہر میں کامل اور اپنی نوع میں ممتاز ترین قرار دیا جاتا ہے۔ یہ معاملہ کسی ایک شے، کردار یا عمل تک محدود نہیں۔ اشتداد کا یہ بے جا استعمال افادۂ مختتم (Marginl Utility) کے اصول کی روشنی میں اثر کو کم کر سکتا ہے۔ تاہم جب مذکورہ ناول میں اس کے وسیع استعمال کو دیکھیں اور اس کی مقبولیت پر نظر رکھیں تو معاشی اصول ہمارے لیے زیادہ کارآمد نہیں رہتا۔ یہاں تو اشتداد کے عمومی استعمال نے ایک طرح پر قاری کی عادت بنا دی ہے، اس کے ذوق کا یہ لازمی عنصر بن گیا ہے۔ اشتداد کی چند مثالیں جن سے بات کی وضاحت ہو سکے۔

ناول کا منظر مصر میں کھلتا ہے، جہاں ''قیامت خیز بارش نے مصریوں کے چھکے چھڑوا دیے'' ہیں، اس قیامت خیزی میں شدت پیدا کرنے کے لیے مصنف بارش کو مسلسل سات دنوں سے برستا بتاتے ہیں۔ طوفانی بارش کا نتیجہ یہ نکلا کہ ''دریائے نیل کی لہریں آسمان سے باتیں کر رہی تھیں۔'' اس جملے میں تکبیر کا عنصر اشتداد کی کیفیت کو بڑھاوا دے رہا ہے۔ اشتداد کو پیدا کرنے کے لیے مصنف بعض جگہوں پر سہو کے مرتکب بھی ہو گئے ہیں: ''پانی اپنی طاقت اور ہوا اپنی قوت کا اظہار زور و شور سے کر رہے تھے کہ اونٹ کی آواز نے ہوا میں گونج کر سکوتِ شب کو توڑا۔'' جب قوت اور طاقت کا اظہار ''زور و شور'' سے ہو رہا تھا تو 'سکوتِ شب' کا محل کیا۔ یہاں سکوت اَن مل ہے جو خود مصنف

کی بنائی ہوئی تصویر سے میل نہیں کھاتا۔ شاید اتنا کہنے سے بات بن جائے کہ کسی ذی روح کی آواز کا نہ ہونا، مصنف کی نظر میں سکوت کا تاثر دے رہا ہے اور فطری مظاہر کے زور وشور کی موجودگی، ہر لحظہ موجودگی، اس پورے منظر کو معنویت عطا کر رہی ہے جسے سکوت کے لفظ سے ظاہر کیا گیا ہے، تاہم شب کے ساتھ اس کی ترکیب سے بات بنتی نظر نہیں آتی۔ ملاح کا دریا کے بارے بیان تشدید کے احساس کو مزید گہرا کرنے کے لیے لایا گیا ہے: ''دریا کی حالت اس سے پہلے کبھی ایسی نہیں ہوئی۔'' زبان کو مرصع بنانے کا شوق، تاریخی ناولوں میں بعض اوقات مضحک صورت پیدا کر دیتا ہے۔ ایسی تشبیہیں دی جاتی ہیں جو پورے تاثر کو ہی، جسے پیدا کرنے کی کوشش کی جارہی ہے، زائل کر دیتی ہیں۔ ''لہریں اٹھ کر کشتی کے اندر پہنچیں اور ہوا نے زلفِ محبوب کی طرح کشتی سے کھیلنا شروع کیا۔''(۸۵) بیزاری کے عالم میں اٹھکیلیاں سوجھنا، ابلہ پن کی نشانی ہے۔

ناول میں کسی کردار کا کوئی تصور قاری کے ذہن میں جمانے کے لیے مختلف تکنیکیں استعمال ہوتی ہیں۔ کبھی مکالمہ کردار کو منکشف کرتا ہے، کبھی اس کا طرزِ عمل اس سے واقفیت دلاتا ہے، بعض اوقات ردِعمل سے کردار کی ذہنی حالت دکھائی جاتی ہے بعض دفعہ حلیہ کردار کی شخصیت کو نمایاں کرنے کا وسیلہ بن جاتا ہے۔ یہ وہ عمومی طریقے ہیں جنھیں فکشن کردار کی شخصیت ابھارنے کے لیے استعمال میں لاتا ہے۔ اس ناول میں صفاتی طریقے کو استعمال کیا گیا ہے۔ اس طریقے میں کردار کو مندرجہ بالا طریقوں کی بجائے کسی خاص صفت کے ذریعے لکھا جاتا ہے۔ اس کی تکرار سے قاری کے ذہن پر کردار کا ایک نقش بننا شروع ہوتا ہے۔ حضرتِ علی کرم اللہ وجہہ کا ذکر ناول کے تین صفات (ص ۱۲-۱۰) میں چھ بار 'شیرِ خدا' کی ترکیب سے کیا گیا ہے۔ ان کے اپنے اسم شریف کے علاوہ صرف اسی ایک صفت کے ذریعے ان کا مذکور ہوا ہے۔ اس صفت کا انتخاب اور تکرار دونوں مل کر پڑھنے والے کے ذہن پر ان کی ایک خاص تصویر ابھارتے ہیں۔ یوں باقی اوصاف کی بجائے صرف ایک صفت کو بیان کا ایک سے زائد بار حصہ بنانا متی تکنیک ہے۔

صفات کا یہ استعمال مصنف کی ترجیح کا اظہار ہے۔ اسے برائے بیت نہیں کہا سکتا۔ ان کی تکرار سے خود مصنف کے ذہنی رویے کی عکاسی ہوتی ہے۔ اسی سے مقبول ادب کی ایک خوبی بھی سامنے آتی ہے۔ اس ادب میں کرداروں کا جوہر پیچیدہ نہیں ہوتا۔ ایک کردار، ایک خوبی کی ساتھ موجود ہوتا ہے، اگر زیادہ اوصاف جمع کر بھی دیئے جائیں تو ان کا تعلق کردار سے زیادہ صورتِ حال سے ہوتا ہے۔ پچھلے ناول کے تجزیے میں دکھایا جا چکا ہے کہ کردار میں متضاد خصوصیات کا اجتماع، اس کے کسی ذاتی تجربے کے بعد تبدیلی کا نتیجہ نہیں، مصنف کے منصوبوں کی ضرورتوں سے پیدا ہوتا ہے۔ زیادہ تر تو کردار کسی ایک وصف کا نمائندہ بن کر ہی سامنے آتا ہے۔

کسی مظہر کے بیان میں صفات کا استعمال، قاری پر اثر انداز ہونے کی کوشش بھی ہے۔ ایک ہی صفت اور اس کی تکرار، اپنے 'مجوزہ' تصور کو قاری کے ذہن پر راسخ کرنے کی سعی ہے۔ شیر خدا کے ساتھ مصنف جب مذہب کا تذکرہ کرتا ہے تو 'قصر' جیسی صفت لگاتا ہے۔ مذہب کو ایک عمارت کے طور پر پیش کیا گیا ہے جس کے کنگرے ''آسمان سے باتیں کر رہے ہیں۔'' راشد کے ہاں مذہب کے لیے استعارے 'طاقت' کے نشان سے منسلک ہیں۔ وہ نبی ﷺ کی خوبیوں میں بھی طاقت اور قوت کو متشکل کرتے ہیں۔ نبوت اس ناول میں اشاعت دین کی بجائے ''بڑی بڑی گردنیں خم'' کرنے کے طور پر پیش کی گئی ہے۔ پھر مذہب کے ضمن میں 'ڈنکے' جیسے لفظ کا استعمال ظاہر کرتا ہے کہ مصنف کی نظر میں 'غلبے' کی اہمیت زیادہ ہے۔ (۸۶) انھیں انسانی کردار کی تعمیر، گروہوں میں بکھرے سماج کی ہم آہنگی، حقیقت اولیٰ سے شناسائی اور علم کی روشنی جیسے امور جو مذہبی تعلیم کا لازمی نتیجہ ہوئے، اُن کے بیان سے دل چسپی نہیں۔ ان کے ہاں غلبے پر ہی زور ہے جو ایسی تشبیہوں، استعاروں، علامتوں اور اصطلاحوں سے ظاہر ہے جن میں قوت کا اظہار ہوتا ہے۔

مصنف نے ناول پر پہلی اشاعت کے پندرہ برس بعد نظر ثانی بھی فرمائی تھی، اس کے باوجود یہ عالم ہے کہ وہ صفحہ ۱۲ پر 'مدینہ کی مشہور حسینہ' اور صفحہ ۲۵ پر 'کوفہ کی مشہور حسینہ' لکھتے ہیں، پھر صفحہ ۱۷ پر 'خلافت کے جو تماشے' جیسے الفاظ مصنف کی زبان کے معاملے میں بے احتیاطی کی مثال ہیں۔ اگر نظر ثانی کے بعد یہ کیفیت ہے تو کہا جا سکتا ہے کہ یہ مصنف کے شعوری انتخاب ہیں۔ ناول کے مندرجات کی ان پر پوری ذمہ داری عائد ہوتی ہے۔

'دولت کا لالچ' ایک ایسا موٹف ہے جسے کم از کم تین بار ناول میں کرداروں کے برے اعمال کا سبب بنایا گیا ہے۔ پہلا موقع کلثوم کو، خرچ میں اضافے کا سوچ سوچ کر، اس کی چچی کا اندھے کنویں میں پھینکنا ہے، دوسری مثال حضرت حسنؓ کو ان کی بیوی کا 'روپیہ کے لالچ' میں زہر دینا ہے، تیسری مثال میں حضرت مسلم بن عقیلؓ کے بچوں کو حارث نامی ایک سفاک، عبید ابن زیاد سے انعام پانے کے لالچ میں جان سے مار دیتا ہے۔ ان تینوں موقعوں پر قتل یا اقدام قتل کا بنیادی سبب دولت ہے۔ یہ ان کرداروں کے افعال کی وہ تعبیر ہے جو مصنف نے کی ہے۔ کرداروں کا بنیادی مقصد جو بھی ہو، ان کی تعبیر مصنف نے کی ہے، ان کا تاریخ میں طرز عمل جس معنویت یا مقصد کا حامل ہو، مصنف انھیں اپنے متن میں تعمیر کرتے ہوئے یہی وجہ سوچتا ہے۔ تین مختلف مقامات پر ایک ہی وجہ کو لکھنا، خود مصنف کے ذہنی رجحان کو سمجھنے میں معاون ہے۔ اس سے یہ بھی استنباط کیا جا سکتا ہے کہ ایک حد تک مصنف کے اپنے دور میں 'دولت' ایک ایسا مظہر بن چکی ہے جس کے لیے جان لی جا سکتی ہے۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ خود مصنف کی نظر میں دولت کی اہمیت کس قدر ہے۔ ان کے ہاں دولت زندگی بخش اور زندگی کش ہے۔

اشتداد کا عنصر مرکزی کردار کلثوم/اروز کی پیش کش میں بھی موجود ہے۔ مصنف اسے دو برس کی عمر میں ۳ دن بھوکا

پیاسا رہنے کے باوصف زندہ دکھاتے ہیں۔ بچی کو کنویں میں دیکھتے ہی ایک عیسائی رئیس تبصرہ کرتا ہے کہ مسلمان یوں تو اپنی صداقت، رحم دلی اور بھلائی کا تذکرہ کرتے ہیں، ادھر یہ ظلم کہ اتنی کم سن بچی کو کنویں میں پھینک گئے۔ یہاں مصنف نے ایسا کوئی قرینہ نہیں بتایا جس سے معلوم ہو کہ پلیٹیو نے کیوں کر بچی کو مذہباً پہچان لیا۔ اس نے چھوٹتے ہی مسلمانوں کے لتے لینا شروع کر دیے ہیں۔ ایک عیسائی کا یہ ردِعمل، شاید اس کی مسلم دشمنی دکھانے کے لیے بیان کیا گیا ہے، تاہم یہ بات اپنی جگہ برقرار ہے کہ ایک اندھے کنویں میں گری بچے کو منڈیر سے دیکھ کر ہی وہ کیسے جان گیا کہ یہ مسلمانوں کی بچی ہے۔

دو برس کی کلثوم نے تین دن کی بھوک پیاس برداشت کی اور جاں بلب ہونے کے باوصف زندہ رہی، اس کی چچی جو اسے کنویں میں پھینک گئی تھی، یہ فیصلہ لینے کے لیے کہ وہ کلثوم کا کیا کرے، اسے پھینکنے سے پہلے خود کلامی کرتی ہے۔ ''مجھ کو پوری امید تھی کہ کلثوم جاں بر نہ ہوگی مگر کیسی سخت جان لڑکی ہے کہ سانس تک بگڑ گیا اور زندہ رہی۔'' (۸۰) پلیٹیو کلثوم کو اپنے محل میں لے جاتا ہے اور بے اولاد بیوی میرینا کو دے دیتا ہے۔ دونوں بچی کو پا کر انتہائی خوش ہیں۔ مصنف نے بچی کے حصول پر میاں بیوی کو حضرت مریم کی طرف سے ملنے والی بشارت بیان کی: خواب میں انھیں حضرت مریم نے پلی پلائی بچی عطا کی تھی، کلثوم کو دیکھ کر دونوں کو بشارت کے سچ ہونے کا یقین ہو گیا۔ بچی کا ملنا اس بشارت کے ذریعے ایک تعبیر سے منسلک کر دیا گیا ہے۔ جس سے تصورِ کائنات کی وضاحت بھی ہو رہی ہے، مصنف کے نقطۂ نظر کی بھی اور کلثوم کی اہمیت بھی واضح ہو رہی ہے۔ یہاں پر واقعہ ذاتِ باری کے حکم سے ہو رہا ہے۔ سو کلثوم کا کنویں میں پھینکا جانا اور صرف پلیٹیو کو ہی ملنا، اس عالم میں کہ اسے پہلے سے بشارت دی گئی تھی، ظاہر کرتا ہے کہ یہ خدائی منصوبے کا حصہ تھا۔ مصنف کا نقطۂ نظر یوں کہ اس نے بشارت کے بیان سے اپنا زاویہ نظر واضح کیا ہے۔ اس نے تصورِ کائنات کو تسلیم کیا ہے، اسی لیے پلیٹیو کو 'اتفاقاً' بھی اگر بچی ملی ہے تو اس میں بھی مصنف نے ایک 'حکمت' نکال لی ہے۔ کلثوم کی اہمیت اس طرح واضح ہوئی کہ ذاتِ باری اس کا انتظام پہلے سے ہی کر رہی ہے۔ خاص خدائی منصوبے کے ذریعے اس کا اس طرح پلیٹیو کے گھر پہنچنا، اس کی اہمیت کو جتا رہا ہے۔ اس لیے بشارت کے بیان کو معمولی تصور نہیں کیا جا سکتا۔ ناول کا ہر لفظ کسی نہ کسی طرح اس کی تعبیر میں اہم ہوتا ہے۔ کلثوم اب اس عیسائی گھر میں روز بن کر پرورش پائے گی۔

تحیر کا تاثر پیدا کرنے کے لیے مصنف اس کے فاقہ زدہ چہرے پر ایسی 'دلالت' دکھاتے ہیں جس سے معلوم ہوتا ہے کہ ''وہ شاہی خاندان کی لڑکی'' ہے۔ (۸۸) یہ لڑکی متن کے مندرجات کے مطابق عاصم نامی ایک مصری کی بیٹی ہے۔ مصنف نے اس کے معاشی حالات اور خاندانی مرتبے کا ذکر نہیں کیا۔ اس کے بھائی خالد کے بارے میں جو

تفصیلات فراہم کی ہیں، ان کے مطابق وہ ایک غریب آدمی ہے جس کی بیوی، کلثوم کو اپنی غربت پر ایک اضافی بوجھ سمجھتے ہوئے، کنویں میں ڈال آتی ہے۔ ان متنی تفصیلات کے تناظر میں بچی کا شاہی خاندان کی لڑکی لگنا، تکبیر کے زمرے میں آئے گا۔ مصنف اس کردار کو 'غیر معمولی' دکھانے کے لیے ایسی صفات اس سے منسوب کر رہے ہیں جن کا قرینہ انھوں نے اپنے بیانیے میں نہیں رکھا۔

عیسائی میاں بیوی بچی کو حقیقی والدین سے زیادہ پیار کرتے ہیں۔ وہ اس کی تربیت عیسائی عقائد کے مطابق کر رہے ہیں۔ مصنف دو برس کی بچی میں اسلام کے اثرات کئی طریقوں سے دکھاتے ہیں۔ ان کی نظر میں دو برس کا بچہ اپنے 'خیالات' جن ذرائع سے سیکھتا ہے، ان میں ''والدین کی گود، ماں کے پیٹ اور اردگرد کے حالات'' شامل ہیں۔ انھوں نے خاص طور پر لکھا کہ جو اثرات ان ذرائع سے بچی کے دو سالہ دماغ پر مرتسم ہو چکے تھے ''اب تثلیث اس کو سختی سے دبا رہی تھی۔'' (۸۹) مصنف نے پلیٹیو کے منہ سے مسلمانوں کے خلاف، بچی کے ملنے پر جو باتیں کہلوائی تھیں، انھوں نے یہ امکان پیدا کیا کہ وہ سختی سے دبانا جیسی بات لکھ سکیں۔ پلیٹیو کی بچی کے مذہب سے واقفیت کے باوجود اس کو عیسائیت کی تعلیم دینا، ایک شعوری عمل ہے جو مصنف کے لیے ممکن بناتا ہے کہ وہ پلیٹیو کی کوششوں پر تبصرہ کر سکے۔ اگر اس وقت پلیٹیو کے منہ سے مسلم مخالف جملے اور بچی کے مذہب کی بابت اس کی واقفیت کو نہ دکھایا گیا ہوتا تو پلیٹیو پر یہ غصہ نہیں نکالا جا سکتا تھا۔ وہ شخص اگر بچی کے مذہب سے ناواقف ہوتا تو اس پر کوئی الزام نہ آ سکتا کہ وہ اسے اپنے مذہب پر ڈھال رہا ہے، اس طرح مصنف نے پلیٹیو کی اسلام دشمنی بھی دکھا دی جسے وہ زیادہ شدت سے آگے چل کر بیان کرتے ہیں۔

روز کی خوبصورتی کے بیان میں بھی وہ تکبیر کی تکنیک سے کام لیتے ہیں۔ ان کا بیان ہے کہ روز ''حسن کے اعتبار سے تمام بصرے کی جان تھی۔'' اس تعریف کو کم تصور کرتے ہوئے انھوں نے بیان دیا: ''اس کے حسن کی دھاک بصرہ یا کوفہ میں نہیں ایک عالم میں بیٹھی ہوئی ہے۔'' مصنف نے حسن کی شہرت کلثوم کو روز بنوا کر پھیلائی ہے۔ تاریخی ناول میں کسی مسلم عورت کے حسن کا چرچا عموماً نہیں ملتا۔ اگر نازنینوں کا حسن چار دانگِ عالم میں مشہور ہے تو وہ غیر مسلم حسینائیں ہیں۔ یہاں بھی روز کے حسن کا چرچا پھیل گیا ہے تو 'مضائقہ' نہیں کہ اب اس کی پرورش عیسائیوں میں ہو رہی ہے۔ مصنف نے مزے لے لے کر بیان کیا کہ لوگ دور دور سے ''محض اس کے دیکھنے کے واسطے بصرے آتے ہیں اور شام کے وقت جب میرینا اپنی لڑکی کو لے کر نکلتی ہے تو بیسیوں آدمی صرف اس امید پر کھڑے دکھائی دیتے ہیں کہ ایک دفعہ اس حسن جہاں سوز کی تجلی سے آنکھیں سینک لیں۔'' (۹۰) بیان میں لطف زائی مشاہدہ کی جا سکتی ہے۔ یہاں اس طرح آنکھیں سینکنے اور دور دور سے محض ایک جھلک دیکھ لینے کے لیے آنے والوں پر کوئی مخالفانہ یا تنقیصی

تبصرہ موجود نہیں۔ جس سے قیاس کیا جا سکتا ہے کہ خود مصنف کی نظر میں یہ عمل اپنے اندر کوئی برائی نہیں رکھتا کیوں کہ ان کا راوی بہت صابر اور تحمل پسند نہیں ہے۔ کسی معمولی بات پر غیر معمولی ردِ عمل ظاہر کر دینا چاہے اس میں ناول کے فن پر جتنی بھی زد پڑتی ہو، اس کے لیے عام سی بات ہے۔ یہاں ایسے کسی مخالفانہ بیان کی عدم موجودگی اور 'حسن' کو بیان کرنے کے لیے دور دراز کے مردوں کی دل چسپی کو بیانیے میں شامل کرنا، مصنف کی اپنی ترجیحات کا اظہار ہے۔

اسلام اور عیسائیت کے درمیان کشاکش کے مولف کو اس ناول میں بار بار دہرایا گیا ہے۔ پلیٹیو کے اسلام اور مسلمانوں کے بارے خیالات تو اوپر درج کیے جا چکے ہیں، اس کش مکش کو دکھانے کے لیے مصنف نے روز کی تربیت میں دونوں مذاہب کے اثرات کو بیان کیا ہے۔ دو برس کی عمر تک جو کچھ اس پر اسلام کا اثر ہوا تھا، وہ عیسائیت کی بارہ برس کی پرورش سے بھی پوری طرح دب نہیں پایا۔ مصنف دکھاتا ہے کہ روز اپنی موجودہ ماں میرینا کے ساتھ چرچ بھی جاتی ہے، عبادات بھی کرتی ہے، حضرت مسیحؑ اور حضرت مریمؑ کے حالات سے بھی دل چسپی لیتی ہے اور انجیل کی آیات بھی وہ ازبر کیے جاتی ہے اس سب کے باوجود ''اب تک اسلامی اثر اس کے دماغ سے زائل نہ ہوا تھا۔'' (۹۱) دونوں میاں بیوی کو مصنف نے اس صدمے میں مبتلا دکھایا ہے کہ اپنی تمام عیسائی عادتوں کے باوصف ''کبھی نہ کبھی کوئی نہ کوئی بات اسلام کی حمایت میں روز کی زبان سے نکل جاتی ہے۔'' اس اثر کو کم کرنے کے لیے مصنف دونوں کی طرف سے کی گئی کوششوں کو بھی دکھاتا ہے۔ ان میں اسلام مخالف وعظ سنوانا خصوصاً بیانیے کا حصہ بنتا ہے لیکن ''اس کا عقیدہ بظاہر اب تک متزلزل نہیں ہوا۔'' (۹۲)

روز کے حسن کی شہرت، مردوں کی اسے ایک نظر دیکھ لینے کی کوششوں سے ثابت کرنے کے بعد اس کی شجاعت کو بھی بے مثال دکھایا گیا ہے۔ شہ سواری، تیر اندازی اور شکار میں اس نے ''ایک خاص مقام پیدا کر لیا'' سو حسن ہی نہیں، روز اب شجاعت میں بھی بے مثال ہو گئی ہے۔ ایک بار راہ چلتے شام کی سیر کا منظر وہ یوں کھینچتے ہیں: ''ہوا نے زلفِ سیاہ کی وساطت سے چشمِ نرگسی کو لوری دی اور مست آنکھیں بند ہونے لگیں۔'' (۹۳) یہ ایسے دل فریب بیان ہیں جو تاریخی ناول کی روایت کا لازمی جزو ہیں۔ ممکن ہے یہ بیانات فروخت میں اضافے کا سبب بنتے ہوں۔ اگر ایسا نہیں تو ان بیانات کی بظاہر ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔ پھر تواتر سے ان کی موجودگی یہ نتیجہ نکالنے کا امکان فراہم کرتی ہے۔ تراکیب نے بیان کو شاعرانہ بنایا ہے اور یہی دلفریبی کا سامان پیدا کر رہا ہے۔ اس دل کش سیر کے دوران روز کو اونگھ آتی ہے کہ اچانک سیاہ ناگ اس پر حملہ کرتا ہے۔ یہ حملہ بے وجہ نہیں ہے، جیسے موسم کا اثر اور گھوڑے پر اونگھ کا آنا بے سبب نہیں تھا۔ مصنف یہاں روز کی ملاقات ہیرو سے کروانے کا سامان پیدا کر رہے ہیں اور ہیرو اگر پہلی نظر میں ہیروئن کو گرویدہ نہ بنائے تو وہ پھر ہیرو کاہے کا ہوا۔ یہ تکنیک بھی تاریخی ناولوں میں کلیشے کی حیثیت رکھتی ہے۔ ہیرو،

ہیروئن کی اولین ملاقات اتفاقاً ہوگی، کوئی حادثہ درپیش ہوگا جس سے ہیرو ئن کو ہیرو نکالے گا اور عمر بھر کے لیے اسے اپنا گرویدہ بنالے گا۔ جب روز کے حواس بحال ہوتے ہیں تو سانپ دو ٹکڑے پڑا تڑپ رہا ہے اور قریب ہی ’ایکس بائیس سال‘ کا نوعمر لڑکا کھڑا ہنس رہا ہے۔ روز جان بچانے کے احسان کا شکریہ ادا کرنے کے لیے اس ’مسافر‘ کو گھر آنے کی دعوت دیتی ہے تو مسافر تاریخی ناولوں کے عمومی ہیرو کی طرح ایک عاشق مزاج بن کر جواب دیتا ہے:

’’آپ جیسی انسانی حور کا مجھ سے اس طرح باتیں کرنا زیادہ احسان ہے بمقابلہ میرے ایک انسانیت کے فعل کے۔ اس لیے محسن آپ ہیں نہ کہ میں۔‘‘ (۹۴) شرر ہی نہیں، راشد الخیری کے ہیرو بھی حسین عورت کو حور ہی کہتے ہیں۔ روز اور عبید کا مکالمہ تضادات کی پوٹ لگتا ہے۔ ایک طرف وہ روز کے حسن پر دیکھتے ہی فریفتہ ہو گیا ہے، دوسری طرف ایمان کی خاطر جان، مال، عزیز اقارب سب قربان کرنے پر تیار ہے۔ اس بظاہر متضاد تصویر میں ’جاں نثاری‘ کا جوہر یگانگت پیدا کرتا ہے۔ عبید اگر ایمان کے لیے جان دینے پر آمادہ ہے تو حسن کے لیے بھی جان لینے اور دینے پر تیار ہے۔ اس میں کوئی تضاد نہیں، سوائے پینترے بدلنے کے۔ ایک ہی ملاقات میں وہ دیوانہ ہو جاتا ہے۔ مصنف اس کے دل میں ہونے والی گھد بد دکھاتے ہیں۔ پہلی ملاقات ہی اس کے لیے ’فرض‘ اور ’محبت‘ کے درمیان کش مکش کا لمحہ بن جاتی ہے۔ ضرورت اسے اپنے کام پر جانے کے لیے مجبور کر رہی ہے، دل کی خواہش ہے کہ ضرورت روز کے قدموں میں ’قربان‘ ہو جائے۔ اس کا مکالمہ روز سے محبت اور ایمان کے لیے سرفروشی سے بھرا ہے۔ وہ پیغمبرؐ پر جان اور اپنا سب کچھ قربان کر دینا چاہتا ہے، اس کی وجہ بھی وہ بتاتا ہے کہ یہ ’’موت اور قربانی نجاتِ ابدی اور حیاتِ مستقل‘‘ ہے۔ اس کی سرفروشی بے غرض نہیں ہے۔ وہ نجاتِ ابدی اور حیاتِ مستقل کی خواہش رکھتا ہے جو جان دے کر حاصل کی جاسکتی ہے۔ بدکرداروں کی بدافعالیوں کا بنیادی سبب مصنف کی نظر میں دولت ہے، اوپر اس کا تجزیہ کیا جا چکا ہے، یہاں ناول کا ہیرو، اپنی زندگی کے اعلیٰ ترین مقصد کو بھی کسی فائدے سے جوڑے ہوئے ہے۔ مہ وانگبیں کی لاگ ہے جس نے اسے ’نیک‘ عمل پر آمادہ کیا ہے۔ یہ تعبیر کا کمال نہیں جو معنی ’پہنائے‘ جانے کا نتیجہ ہے، خود متن کے اندر، عبید کے مکالمے میں یہ بات موجود ہے۔ اس نے اپنی سرفروشی کو اسی رنگ میں ظاہر کیا ہے۔ جوشیلی تقریر کرنے کے بعد، عبید روز سے ہفتے بعد اس مقام پر ملاقات کا وعدہ کرتا ہے اور ’’منت کا ہاتھ‘‘ روز کے سامنے بڑھاتا ہے جو جھجک کر اپنا ہاتھ اس کے ہاتھ میں دے دیتی ہے، تاہم ماتھے پر تیوری بھی ہے۔ عبید سے نام پوچھتی ہے تو وہ جواب دیتا ہے:

’’آپ کا غلام عبید۔‘‘ اس کے بعد رخصت سے پہلے ’عبید نے روز کا ہاتھ اپنی آنکھوں سے لگایا، اس کی زبان سے فی امان اللہ نکلا اور آگے بڑھ گیا۔‘‘ (۹۵)

اس مکالمے اور منظر سے عبید کا جو تصور بندھتا ہے، وہ بہ یک وقت ایک عاشق مزاج اور جذباتی آدمی کا ہے جو

مذہب ہو یا حسن، ہر دو کی غلامی پر تیار ہے۔ ایک طرف حسن کا قتیل ہے، دوسری طرف دشمن کا سر جھنڈے پر بلند کرنے کا عزیم ہے: ایک طرف ایمان کے دعوے اور دوسری طرف حسین عورت کو دیکھتے ہی پھسل پڑے، منت سماجت کی، ہاتھ آنکھوں سے لگایا، غلامی کا کلمہ دہرایا اور ایمان کا تقاضا پورا کرنے نکل پڑے۔ مصنف مقبولیت کے حصول میں کوشاں ہیں، نظرِ ثانی کے باوصف ایسے تضادات کی موجودگی دکھاتی ہے کہ یہ مقبولیت کے ذرائع تھے۔ ایک شخص جو جان لینے اور دینے پر تیار ہو، اسے ہی 'شجیع' گنا جاتا ہوگا۔ عام اس سے کہ وہ دین کے لیے ہے یا نازنین کے لیے۔

مذہبی جوش و جذبہ وہ بنیادی وصف ہے جو اس سے قطع نظر کہ کردار کا مذہب کون سا ہے، سب کرداروں میں موجود ہے۔ تاریخی ناولوں میں اس کی حیثیت بھی ایک لازمی عنصر کی سی ہے۔ پلیٹیو کو جیسے ہی خبر ملتی ہے کہ روز کے خیالات میں ''اب تک اسلام غالب ہے''، وہ فوراً شدید غصے میں آ جاتا ہے۔ کردار کی حالت یہ ہے کہ مذہب کا نام آیا، اس نے تاؤ کھایا، اس کی تو سمجھ آ سکتی ہے کہ اپنے مذہب سے وہ شدید لگاؤ رکھتا ہے لیکن یاد رہے کہ روز سے اس کی محبت اور شفقت کے قصے بھی مصنف بڑھا چڑھا کر بیان کر چکے ہیں۔ وہ بیان کر چکے کہ پلیٹیو ایک ایسا شخص تھا جس کی شفقت نے اسے حقیقی باپ کی محبت بھلا دی جو حقیقی والد سے زیادہ ''عاشقِ زار نکلا۔'' اس شفیق اور عاشقِ زار باپ کی یہ حالت ہے۔ یہ سنتے ہی کہ روز نے عیسائیت پر اسلام کو ترجیح دی ہے، حضرت آپے سے باہر ہو جاتے ہیں، روز سے بلا کر استفسار کرتے ہیں تو وہ وہی جواب دیتی ہے۔ دونوں میں بحث کا خاتمہ کرنے کے لیے مصنف پلیٹیو کا پارہ اس حد تک بلند کر دیتے ہیں کہ وہ روز کو 'واجب القتل' قرار دیتا ہے۔ اسے مہلت دیتا ہے کہ تین دن میں اپنے خیالات بدل لے وگرنہ ایسی قید میں مبتلا کر دیا جائے گا جس سے ''عمر بھر رہائی نہ ہوگی۔'' (۹۹) جوش کا آخری نکتہ موت کی سزا ہے۔ جب ایک ہی ملاقات زندگی موت کا فیصلہ کرنے لگے تو تشدد کو بڑھنے سے کون روک سکتا ہے۔ جو سرفروشی مسلم کرداروں میں موجود ہے، اپنے مذہب سے ویسا ہی شدید لگاؤ عیسائیوں کے ہاں مصنف نے دکھایا ہے۔ جس کی بنا پر کہا جا سکتا ہے کہ ان کے کرداروں میں شدت پائی جاتی ہے۔

پلیٹیو ایک اونچے برج میں روز کو قید کر دیتا ہے کہ وہ اپنے عقائد سے پھر جائے۔ روز بہ حیثیت باپ اس کی فرماں برداری قبول کرتی ہے، اس کے کسی عمل پر شکایت نہیں کرتی، اس کا حکم بجا لاتی ہے مگر جیسے ہی معاملہ عقائد کا آتا ہے، وہ کوئی لچک نہیں دکھاتی۔ اپنی دھمکیوں کے درمیان پلیٹیو غصے میں دھمکاتا ہے: ''میں تجھ کو وہ سزا دوں گا جس سے تجھے معلوم ہو جائے کہ عیسائی اپنے مذہب کے آگے دنیا کی ہر محبت ہیچ اور تعلق لغو سمجھتے ہیں۔'' روز قید ہنسی خوشی قبول کرتی ہے۔ قید میں اسے بس ایک بات کی فکر ہے کہ مقررہ وقت اور مقام پر وہ ملاقات کے لیے جب پہنچ نہ پائے گی تو

عبید کیا سوچے گا۔ وہ قید جو اس نے ایمان بچانے کے لیے قبول کی ہے، اس میں اگر کچھ یاد بھی ہے تو عاشق۔ اس کو یہ بات ستا رہی ہے کہ اگر وہ عبید سے ملنے نہ جائے گی تو وہ اسے 'بے وفا' سمجھے گا۔ روز کے دل میں خدا اور عاشق کی یاد برابر ڈیرہ جمائے ہے۔ ایمان کے امتحان میں بھی اسے دوست بھولا نہیں۔ وہ خود کلامی میں کہتی ہے کہ تمام عمر اس قید تنہائی میں کاٹ دے "اور تیوری پر بل نہ آئے مگر افسوس [...] عبید آیا ہوگا۔ راہ دیکھی ہوگی، انتظار کیا ہوگا۔" (۱۰)

ماٹیلو قید میں رہنے پر بھی جب روز کے قدموں میں لغزش نہیں دیکھتا تو اسے بریلیو کی "وحشیانہ" رسم کی بھینٹ چڑھانے کا فیصلہ کرتا ہے۔ عیسائیوں کے ہاں مرتد کو سزا دینے کے لیے یہ رسم بنائی گئی تھی جس میں مرتد کو "کڑکڑاتے تیل کے کڑھاؤ میں ڈال دیا جاتا۔" ماٹیلو وضاحت کرتا ہے کہ اس طریقے سے وہ بیٹی کی جان قربان کر کے اپنی نجات کا سامان کرے گا۔ اس کی سمجھ میں بچہ قربان کر کے نجات حاصل کی جا سکتی ہے۔ پادری اتمام حجت کے طور پر روز سے پوچھتا ہے کہ وہ اپنے عقائد عیسائیت کے مطابق کرے۔ اس پر روز کا جواب وہی ہے کہ اس کا ایمان پختہ ہے، اسے موت بھی قبول ہے تاہم اپنا عقیدہ تبدیل کرنا منظور نہیں۔ اس کا جواب سن کر پادری اسے بریلیو کرنے کا حکم اور اس کی ماں میرینا کو تسلی دیتا ہے کہ "خداوند تجھ کو صبر دے گا۔" (۱۱) عین بریلیو کے لمحے عبید آ کر روز کو بچا لیتا ہے۔ وہ بھی اس عالم میں کہ "سینکڑوں مسلح عیسائیوں کے سامنے ایک مسلمان شیر کی طرح دھاڑ رہا تھا اور سب بھیگی بلی بنے کھڑے تھے۔" پادری عبید سے کہتا ہے کہ وہ مسلم معاہدے کی خلاف ورزی کر رہا ہے جس کے مطابق عیسائیوں کو اپنے مذہبی احکامات پر عمل پیرا ہونے کی آزادی ہے۔ عبید اس کا جواب یہ دیتا ہے کہ روز مسلمان ہے، اس نے عیسائی گھرانے میں پرورش پائی ہے۔ اگر وہ عیسائی ہوتی تو عبید کبھی یوں دخل انداز نہ ہوتا۔ وہ مزید کہتا ہے کہ تلقین سے اگر روز عیسائی ہو جائے "تو ہم کو عذر نہیں، ہم صرف تمھارے ناجائز قاعدہ پر معترض ہیں۔" عبید اپنی شان دکھانے کے لیے لفظ ہم استعمال کر رہا ہے اور خود کو مسلمانوں کا نمائندہ بنا کر پیش کر رہا ہے۔ وہ پادری کو دھمکاتا ہے کہ روز کا بال بھی بیکا ہوا تو وہ "سب کو فنا" کر دے گا۔ "یہ تلوار وہی ہے جس نے تم سے چھین کر بصرہ کا تاج حکومت ہمارے سر پر رکھا۔ جب تک ہم میں صداقت موجود ہے، ہم میں سے ہر ہاتھ وہی ید اللہ یعنی خدا کا ہاتھ ہے جو خالد بن ولید کا تھا۔" (۱۲) عبید کو اپنی تلوار پر ناز ہے اور مصنف کو اس کی شجاعت پر جس نے مسلح عیسائیوں کو بھیگی بلی بنا کر رکھ دیا ہے۔ عبید، روز کو اپنے ساتھ لے جانے کا مطالبہ نہیں کرتا، اسے اس کے باپ کے ساتھ جانے دیتا ہے جو دوبارہ اسے قید کر دیتا ہے۔ عبید کی دلیل یہ ہے کہ پرورش کے سبب ماٹیلو کا حق 'مقدم' ہے۔ اس تقدیم کو قبول کرنے کے باوجود عبید روز کو قید سے چھڑوانے پہنچ جاتا ہے۔ قید میں مصنف دکھاتے ہیں کہ روز پریشان کھڑی ہے۔ اسے یہ کوٹھڑی کی قید موت سے بدتر لگتی ہے کہ اس میں دن رات کی خبر بھی نہیں ہوتی۔

قید کے دوران توحید پر جان قربان کرنے والی، اپنی جان بچانے والے کی صورت کی مشتاق ہے۔ خود کلامی سے ظاہر ہے کہ وہ ایک بار عبید کو دیکھ لے پھر موت بھی آ جائے تو غم نہیں ''ارمان یہ ہے کہ ایک دفعہ اس کی صورت دیکھ لوں اور پھر بچھو کاٹے، سانپ ڈسے، کچھ ہی ہو لیکن رخصت ہو جاؤں۔'' مصنف نے اس کی بے قراری کا یہ عالم دکھایا ہے کہ وہ ادھر ادھر چکر کاٹتی ہے، چیختی چلاتی ہے: ''ہاں ہاں ایک دفعہ صورت اور دکھا دے۔'' عشق کی ماری، بے چاری کی یہ چیخ و پکار رائگاں نہیں جاتی۔ مصنف اس کی یہ پکار عبید تک پہنچا دیتے ہیں جو ہزار دقتوں کے بعد اپنی جان جوکھم میں ڈال کر، پتھر کی دیوار توڑ کر، روز کو نکال لے جاتا ہے۔ روز کو دیکھتے ہی وہ گلے لگانے کی کوشش کرتا ہے لیکن روز طرح دے جاتی ہے اور ہاتھ ملا لیتی ہے۔ وہ اس صورت پر ''ہزار عیسائی فنا کر'' دینے کا عزم کرتا ہے۔ رہائی کے بعد دوبارہ پلیٹیو روز کو پکڑ لیتا ہے اور لوئیس سے اس کی شادی کر دیتا ہے لیکن عبید آ کر لوئیس کا کام تمام کر دیتا ہے اور روز کو اپنے ساتھ لے آتا ہے۔ وہ اس کے باپ کا ذکر نفرت سے کرتا ہے تو روز اسے منع کرتی ہے کہ اس کے باپ کی تذلیل نہ کرے۔ روز ہر طرح سے، اپنے باپ کے تمام تر مظالم کے باوجود اس کی فرماں بردار ہے۔

روز اور عبید کے مکالمے سے مصنف ظاہر کرتے ہیں کہ روز کے مذہب کے حوالے سے دونوں واضح نہیں ہیں۔ اگر عبید اس بات سے واقف نہیں کہ روز مسلمان ہے یا عیسائی تو حضرتِ حسینؓ اور حضرتِ مسلم بن عقیلؓ پر جان قربان کرنے کی باتیں اور ایک عیسائی حسینہ کے قدموں پر سر اور یہ حالت کہ جب روز اسے بتائے کہ آئندہ ان کی ملاقات کا امکان نہیں تو یہ خبر پاتے ہی عبید، روز کے ہاتھوں جان دینے پر آمادہ ہو جائے، اسے منت کرے کہ اپنے ہاتھوں سے قتل کرو تا کہ وہ ''موت کے بعد بھی اپنی موت پر فخر کر'' سکے۔ نہ جانے یہ تضادات مصنف کے لیے کوئی معنی کیوں نہیں رکھتے۔ پھر عبید کا دبدھا کہ روز کا مذہب کیا ہے، انتہائی مصنوعی لگتا ہے۔ وہ خود بریلیو کے موقع پر علی الاعلان کہہ چکا کہ روز مسلمان ہے، عیسائیوں نے صرف اس کی پرورش کی ہے، اس کے بعد یہ کہنا کہ شاید روز مسلمان ہے، بہت مصنوعی لگتا ہے۔ ادھر روز کا یہ بیان کہ ''یہ کہنا مشکل ہے کہ میرا مذہب کیا ہے'' ایک ایسی صورت حال سامنے لاتا ہے جسے سوائے 'غفلت' کے اور کیا کہا جائے۔ چھوٹی تقطیع کے ۲۶ صفحات کے اندر ہی اندر علامہ راشد الخیری رحمۃ اللہ علیہ بھول گئے کہ وہ عبید اور روز کے منھ سے کون کون سے جملے کہلوا چکے ہیں۔ روز اپنے مسلمان ہونے کا واضح اقرار پادری کے سامنے اس وقت کر چکی جب وہ بریلیو سے پہلے اتمام حجت کر رہا تھا۔ پھر اگر اس کا مذہب مشکوک ہے تو اس کی ساری تگ و دو، تکلیفیں سہنا، ماں باپ کی مخالفت مول لینا، قید برداشت کرنا، بریلیو ہونے پر تیار ہو جانا، زندگی پر موت کو ترجیح دینا، اگر مذہب کے لیے نہیں تھا تو کس لیے تھا؟ اتنے واضح تضادات، گیارہ ایڈیشن، نظرِ ثانی، ان سب حقائق کو پہلو بہ پہلو رکھ کر جو تصویر بن رہی ہے، اس پر تبصرے کی ضرورت نہیں۔

مصنف حضرت مسلم بن عقیلؓ کے بچوں کو پہلے درخت کے کھوکھلے تنے میں چھپا ہوا بتاتے ہیں، پھر ایک عورت انھیں نیچے اتارتی ہے اور جب ایک سفاک ان کی موت کے درپے ہوتا ہے تو معافی کی خواستگار ہوتی ہے کہ وہ انھیں درخت سے نکال کر کیوں لائی محض ۵ صفحات میں درخت کے اندر سے نکالنا اور درخت سے نیچے اتارنا جیسی باتوں کی موجودگی، مصنف کی بے احتیاطی پر دلیل ہے۔

طماعی کی کئی مثالیں اوپر درج کی جا چکیں۔ ان کے بیان میں اچھے برے کردار یا اعلیٰ ادنیٰ مقصد کی تخصیص نہیں۔ حضرت مسلمؓ کے بچے حارث نامی نوجوان اس لیے قتل کرنے پر آمادہ ہے کہ اسے انعام کا لالچ ہے، اس کی ماں اور آیا اسے منع کرنے کے لیے لالچ ہی دیتی ہیں۔ ان کی نظر میں خاندانِ نبوت کی اس لیے تکریم ضروری ہے کہ یہ ''جنت الفردوس تک پہنچا'' دے گا۔ لالچ کا جواب لالچ ہے۔'' ؎ ایسے طماع'' کا کیا کرے کوئی''

واقعاتِ کربلا بیان کرنے کے علاوہ مصنف نے مرکزی حیثیت روز کو ہی دی ہے۔ روز ابن زیاد کے قتل کو جاتی ہے جو اتفاقاً سوتے سے جاگ اٹھتا ہے اور جان بچ رہتی ہے۔ وہ روز پر عاشق ہو جاتا ہے، روز مصلحت سے التفات کرتی ہے، اسے حد سے زیادہ شراب پلا دیتی ہے، تاہم 'نامعلوم وجوہات کی بنا پر' اسے بے ہوش چھوڑ کر اس کے خیمے سے بھاگ جاتی ہے۔ کربلا میں حضرتِ امامؑ اور ان کے خاندان و رفقا کو شہید کرنے کے بعد عمر سعد اپنی کامیابی کا جشن منانا چاہتا ہے کہ روز اس کے ہاتھ لگتی ہے، وہ اسے مجبور کر کے نکاح پڑھوالیتا ہے، تبھی ابن زیاد اور عمر سعد میں روز کے معاملے پر جھگڑا ہوتا ہے جس کے تصفیے کے لیے وہ خلیفہ یزید کے سامنے پیش ہوتے ہیں جسے مصنف نے انتہا کا عیاش، شرابی، حرم بھرنے کی فکر میں رہنے والا دکھایا ہے۔ وہ روز سے خود نکاح پڑھوالیتا ہے۔ نکاح کی شب روز پر ڈرامائی انداز میں کئی انکشاف ہوتے ہیں۔ ایک عورت جسے روز کی حقیقی ماں نے ایک وصیت نامہ دیا تھا، وہ اسے اتفاقاً یزید کے محل میں مل جاتی ہے اور اس کے ننگے پنڈے کو دیکھ کر پہچان جاتی ہے کہ اس نے جو نشان بچی کمر پر کھودا تھا، وہ روز کی کمر پر موجود ہے۔ ماں باپ کی نصیحت ہے کہ روز امیر معاویہؓ کی اولاد سے حضرت علیؑ کے خون کا بدلہ لے۔ روز اپنے خنجر سے نشے میں دھت یزید کو زخمی کر دیتی ہے جس کا کام عبید تمام کرتا ہے جس کے منظر سے غائب ہونے پر قاری سمیت ناول کے کرداروں کو بھی یہی یقین تھا کہ اس کی موت واقع ہو چکی ہے۔ ان واقعات کو دیکھ کر پلیٹیو اور میرینا بھی اسلام قبول کر لیتے ہیں اور روز اور عبید کا نکاح ہو جاتا ہے، یوں کربلا کی دلھن اپنی مرادوں کو پا لیتی ہے۔ مقبول ادب کی روح کے عین مطابق، کربلا کے دردانگیز واقعات کے بعد بھی، اختتام طربیہ ہے جسے حزن سے پاک کرنے کے لیے یزید کی موت روز اور عبید کے ہاتھوں کروا دی گئی ہے۔ مصنف نے واقعاتِ کربلا بھی بیان کر دیے، یزید کی عیاش طبیعت بھی دکھا دی اور اختتام بھی توقعات کے عین مطابق کر لیا۔ تاریخ بھی بیان کر لی اور کتاب بھی اس

صورت میں آ گئی کہ ہاتھوں ہاتھ بک جائے۔ کم از کم گیارہ ایڈیشنوں سے ظاہر ہے مصنف اپنے مقصد میں کامیاب رہا۔

روز کے معاملے میں قریب قریب تمام مردوں کا جن سے اس کا سامنا ہوا طرزِ عمل یکساں ہے۔ وہ لوئیس ہو، بید، ابن زیاد، عمر سعد یا یزید، سبھی اس کے حسن پر مر مٹنے والے ہیں، اسے گھر ڈال لینے کی کوشش میں ہیں۔ اس کے حسن کی تجلی سب کو جلا رہی ہے۔ اس طرزِ عمل کی یکسانیت سے یہ کھلتا ہے کہ مقبولیت میں اس کا بھی کوئی نہ کوئی کردار ہو سکتا ہے۔ یہ طرزِ عمل صرف اس ناول میں نہیں بیش تر تاریخی ناولوں کے مرد کرداروں میں پایا جاتا ہے۔ اس لیے اسے بھی مقبولیت کے اہم آلات میں شمار کیا جا سکتا ہے۔

اس ناول کا اگر کلی طور پر جائزہ لیا جائے تو اس میں اشتداد، تکبیر، جوش، انتہا پسندی، یکسانیت جیسے اوصاف کی کارفرمائی جا بجا موجود ہے۔ تاریخ سے لیے ہوئے انتہائی حزنیہ حقیقی واقعات کو بیان کرنے کے لیے بھی مصنف نے پلاٹ عشقیہ بنایا ہے۔ عشقیہ پلاٹ میں خاتون کو بے مثال حسین اور مرد کو بے نظیر دکھایا ہے۔ دونوں اپنے مقاصد اور باہمی محبت ہر دو میں 'کامل' بن کر ابھرتے ہیں۔ کرداروں کے طرزِ عمل میں کسی نہ کسی 'لالچ' کا بطور اہم مقصد پتہ ملتا ہے۔ اچھے اور برے کرداروں کے عمل کی قوت کا اکھوا اسی طماعی سے پھوٹ رہا ہے۔ ان کے طرزِ عمل کی تعبیر راوی نے اور خود کرداروں نے یہی کی ہے جس سے نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ ناول نگار اور اس کے قارئین کے درمیان اس 'قوت' کے معاملے میں اتفاقِ رائے موجود ہے۔ وہ اسے عمل پر آمادہ کرنے والی تصور کرتے ہیں۔ اگر کردار مذہب کے لیے جان دینے پر آمادہ ہیں تو بھی آمادگی کے ضمن میں وہ جنت الفردوس یا نجاتِ ابدی کو اہم سمجھتے ہیں۔ ناول کا طربیہ انجام مقبولیت حاصل کرنے کی کوشش لگتا ہے۔

اب ہم ایک ایسے ناول کا تجزیہ کریں گے جس پر بحث عموماً ناول کی تاریخ و تنقید پر لکھی گئی کتب میں نہیں ملتی۔ اس کا لکھنے والا علی گڑھ سے فارغ التحصیل عبدالرحمٰن نامی شخص ہے، ناول کے سرورق پر 'سچا اور دلچسپ تاریخی ناول' کے الفاظ درج ہیں۔ عنوان کے نیچے ۹ نکات میں ناول کے مندرجات بھی لکھ دیئے گئے ہیں جن سے اس کے مطالعے کی طرف راغب کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ناول کے تین عنوانات یکے بعد دیگرے دیے گئے ہیں، عارف وزینب یعنی محاربات پلونہ معروف بہ کارنامہ غازی عثمان پاشا نوری۔ مصنف کے دیباچے سے خبر ملتی ہے کہ یہ The Battle of Paloona نامی کتاب سے ماخوذ ہے۔ اسے آزاد ترجمہ کی بجائے ماخوذ ہی سمجھنا چاہیے کہ مطالعے کے دوران مصنف نے کچھ واقعات نوٹ کر لیے تھے جنھیں بعد میں ناول کی صورت میں جوڑ دیا گیا ہے۔ واقعات ترکی اور روس کی ۱۸۷۵ء کی جنگ سے ماخوذ ہیں جس میں فسانۂ آزاد کے ہیرو نے بھی جا کر حصہ لیا تھا۔ مصنف نے دیباچے

میں وضاحت کر دی ہے کہ ان کا مقصد اس کتاب کے لکھنے سے یہ ہے کہ ''جانباز'' مسلمانوں کا قصہ بیان کرے، ''اس سے اگر خدا نے چاہا تو بہت سے سوتے جاگ اٹھیں گے۔'' دیباچے کے اختتام پر عبدالرحمٰن از ہوشیار پور لکھا ہے اور ۲۲ جولائی ۱۸۹۹ء کی تاریخ درج ہے۔ سرورق پر سنِ اشاعت درج نہیں، البتہ دیباچے کی اس تاریخ سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ اگر اسی برس نہیں تو ایک آدھ برس بعد تک کتاب شائع ہو گئی ہوگی۔

کتاب کا خاکہ عین اردو تاریخی ناول کے نمونے پر ہے۔ مسلمان ہیرو، غیر مسلم ہیروئن اور مرکزی کردار غیر تاریخی جبکہ تاریخی افراد غیر اہم کردار کے روپ میں سامنے لائے گئے ہیں۔ پہلا باب جس پر رخصت کا عنوان باندھا گیا ہے۔ عارف اور زینب کی الوداعی ملاقات پر مشتمل ہے۔ ان کے مکالموں سے معلوم ہوتا ہے کہ عارف محاذ پر جا رہا ہے اور اس کی یہودی محبوبہ اس جدائی پر متاسف ہے۔ زینب اسے روکنے کی کوشش کرتی ہے اور شانِ محبوبی سے کہتی ہے کہ عارف کو اس کے الم کا کوئی احساس نہیں، اس پر عاشقِ زار جسے مصنف نے اسلامی جوش پیدا کرنے والا بتایا تھا، یہ کہتا ہے:

> ''تمھارے غم کے سوا اور کوئی غم نہیں۔ جس طرح سے کہ برقی سوئی کششِ مقناطیس سے متاثر ہو کر ہمیشہ شمال کی جانب کو دکھاتی ہے، اسی طرح تمھارے عارف، تمھارے سوگوار عارف کا دل کہیں کیوں نہ ہو، تمھاری ہی طرف مائل رہے گا۔ [وہ وفورِ جذبات میں بیان دیتا ہے کہ] حقیقت ہے کہ بے روح کا قالب تم سے رخصت ہوتا ہے''۔(۱۰۰)

یہودی معشوقہ کو ناول میں شامل کرنے سے مصنف کے لیے امکان پیدا ہوا کہ وہ ایسے مناظر دکھا سکے جن کو مسلم خاتون کے ساتھ دکھانا شاید ممکن نہ ہوتا۔ ملاقات کے آخر میں زینب کی مخمور آنکھوں میں مصنف نے ''بوسہ لینے'' کی آرزو دکھائی جسے عارف نے سمجھ کر تعمیل کی: ''اس کو ایک ہاتھ کھینچ کر اپنے سینے سے لگا لیا اور اس کے ملائم رخساروں پر ایک بوسہ ادھر اور ایک بوسہ ادھر دے کر کہا۔ اور کوئی آرزو؟'' (۱۰۱) اس خادم کو مصنف نے مذہب کا نام زندہ رکھنے والا بتایا ہے۔ اور اسی کو مثال کے طور پر دکھا کر اس کی تمنا ہے کہ سوتے ہوئے جاگ اٹھیں۔ یہاں مصنف نے پہل زینب سے کروائی ہے۔ کیا اس لیے کہ عارف پر کوئی الزام نہ دھرے یا اس لیے کہ خادم ایسے ہوتے ہیں جن پر دیگر اقوام و مذاہب کی خواتین فریفتہ ہوتی ہیں۔ پہلے باب کا یہ اختتام ایک مقبول پسند خاتمہ ہے۔ لڑکی کے غیر مسلم ہونے کے سبب 'نامحرم' کا سوال پیدا نہیں ہوا یا ''جاں باز مسلمانوں'' کے لیے شاید مصنف اسے روا سمجھتے ہیں۔ ویسے بھی مردانہ تسکین کے لیے یہ کیا کم ہے کہ خواتین ان پر مرتی ہیں اور بوس و کنار میں پہل کرتی ہیں۔

عارف ایک بدنصیب انسان کے روپ میں سامنے آتا ہے جس کی بچپن میں ماں وفات پا گئی اور باپ نے ایک عیسائی عورت سے شادی کر لی۔ خاتون نے دھوکے سے زہر دے کر اس کے باپ کو مار دیا۔ اب اس کی جان کے

درپے ہے۔ اسے زہر دینے کی ناکام کوشش ہو چکی۔ اسے حربی ادارے میں داخل کروایا گیا کہ محاذ پر جائے اور جنگ میں کام آجائے۔ یہ تعارف پہلے باب کے مکالمے سے سامنے آتا ہے۔ اس کی سوتیلی ماں اور باپ جائیداد ہتھیانے کے لیے اسے مارنا چاہتے ہیں۔

مصنف دکھاتا ہے کہ اپنے مقاصد حاصل کرنے کے لیے عیسائی عورتیں کسی بھی حد تک جا سکتی ہیں۔ وہ ''جان مال سے، عزت سے، آبرو سے'' کسی بھی حد سے گزرنے پر تیار ہیں۔ یہاں مصنف کا نقطۂ نظر ہماری رائے میں ناہموار ہے۔ وہ اپنے کردار کو مصنف کی نظر سے نہیں، ایک تعصب کی نظر سے دیکھ رہا ہے، یہ تصویر تب مزید نمایاں ہوتی ہے جب اس نے ترک فوجیوں کو لبھاتے ہوئے عیسائی عورتوں کو دکھایا، ان کا کام بس یہی ہے کہ جنگ میں کسی طرح ترکوں کو شکست ہو۔ ترک فوجی بھی ناول میں احمق دکھائے گئے ہیں جو ایسی عورتوں کے بھرے میں آجاتے ہیں۔ ناول میں الفا نام کی فریبی لڑکی ہے جسے عارف کی سوتیلی ماں نے یہ کام سونپا ہے کہ وہ پاشاؤں کو ساتھ ملا کر، عارف کو اگلے محاذ پر بھجوائے تاکہ جلد از جلد اس کا کام تمام ہو۔ ساتھ ہی ساتھ جنگ کا میدان بھی دکھایا جاتا ہے، جس میں ترکوں کے باہمی اختلاف جزوی یا کلی شکست کی وجہ بن رہے ہیں۔ سب سے زیادہ کامیابی سے لڑنے والے مشیر کی رائے بھی یہی ہے کہ اختلافات شکست کی وجہ ہیں۔ عارف اسی کا خاص مصاحب ہے۔

فوجیوں میں جوش بھرنے کے لیے تقریریں ہوتی ہیں۔ ان میں ایک کا تجزیہ یہاں پیش کیا جاتا ہے۔ مقرر عادل پاشا نامی شخص ہے جو فوجیوں کو ''اسلامی بہادرو'' کہہ کر پکارتا ہے۔ اس کے لفظوں میں یہ جنگ ''اسلام کے نام کو ناموس سے بچانے'' کے لیے ہے۔ وہ جوش بھرنے کے لیے ماضی کے بزرگوں کی مثالیں دیتا ہے۔ یاد رہے یہ مثالیں کسی ملت یا مذہبی امت کے بزرگوں کی نہیں خود ترکوں کے اپنے آباؤ اجداد کی ہیں۔ وہ ماضی قریب سے مثالیں منتخب کرتا ہے تاکہ اپنی افواج کے حوصلوں کو ایک حقیقی اور ان کے آنکھوں دیکھی مثال سے بڑھائے، تقریر کا اختتام اس عہد پر ہوتا ہے کہ مار دو یا مر جاؤ، ذلت سے جینے کی بجائے موت کو ترجیح دو، ایسے جینے پہ ''لعنت''۔(۱۰۲)

مصنف کی نظر میں یورپی اپنی قوم (Nation) پر مر مٹتے ہیں لیکن ایشیائی بغلی گھونسے ثابت ہوتے ہیں۔ ان کا راوی بیان دیتا ہے کہ کسی یورپی نے کبھی اپنی ''نیشن کے ساتھ دغا'' نہیں کی۔ یہاں مصنف دکھاتے ہیں کہ الفا جو عارف کی جانی دشمن ہے وہ سلیم آفندی نامی ترک کو اپنے ساتھ ملا لیتی ہے اور اپنی اداؤں اور چھل فریبوں سے دام میں کر کے مشیر کو مروانے یا روسی فوج کو راستہ دینے کی کوشش کرتی ہے۔ دوسری طرف انھی کا راوی یورپیوں کی وطن دوستی کے گن گاتا ہے۔ ناول میں فرانس اور برطانیہ کو روس کے مقابلے میں ترکی کی مدد کرتا ہوا دکھایا گیا ہے۔ دونوں ملکوں میں خصوصاً انگلش لوگوں کو ''صداقت پسند'' کہا گیا ہے جو ہمیشہ درست مشورہ دیں گے۔ ایک ملک سے انگلستان اور

یورپ کی بابت ایسے ہی خیالات سامنے آئیں گے۔ ایک طرف وہ الفا کے روپ میں عیسائیوں کی طرف سے مسلم سلطنت کے خاتمے کی کوششیں دکھاتے ہیں، دوسری طرف برطانیہ اور فرانس عیسائیت کو اپنے سچا ہونے کی دلیل بنا رہے ہیں۔ ایک عیسائی عورت مسلمانوں کو ختم کرنے پر تلی ہے، دو عیسائی ملک بیابیے میں انھیں بچانے پر کمر بستہ ہیں، یہ تضاد شاید مصنف کو سوجھا نہیں یا انھوں نے پہلے سے سوچے ہوئے واقعات کو انگل سے ایک دوسرے کے ساتھ جوڑ دیا ہے۔ یورپی طاقتیں ایسے وقت میں ترکی کا سہارا بنی دکھائی گئی ہیں جب اس کے اپنے اراکینِ سلطنت، مشیر اور کارندے دھوکا دے چکے ہیں۔ فرانسیسی سفیر اپنی مدد کو انسانیت کی بنیاد پر جب کہ باقی یورپی طاقتوں کی مدد کو مبنی بر مفاد بتاتا ہے۔(۱۰۳)

عارف، عثمان پاشا کے ساتھ مل کر اہم مہمات سر کرتا ہے اور جنگ میں کارنامے دکھاتا ہے جس سے وہ اخبارات کے ذریعے ترکی اور روس میں مشہور ہو جاتا ہے۔ اس کی غیبت میں زینب کو رابن سے شادی پر آمادہ کرنے کی کوشش کی جاتی ہے لیکن وہ مان کر نہیں دیتی۔ راوی کے بقول رابن

> ''ہر زبان کا ماہر اور ذکی، طباع، تمام سلطنت میں اس کی شہرت اور اس کے اوپر یہ کہ جوان بجیلا، خوش وضع شکیل، [...] ایسے شخص کے ہزاروں شائق ہوتے ہیں۔ مگر واہ رے زینب اس طرف رخ بھی تو نہیں۔ اگر عارف سے قلبی لگاؤ نہ ہوتا تو ہمارے خیال میں بھی اس کو انکار کا کوئی موقع نہیں تھا۔''(۱۰۴)

آخر میں مصنف مقبول ادب کی روش کے مطابق دونوں کی ہزار مشکلوں کے بعد شادی کروا دیتے ہیں۔ ناول کی موجودہ بحث کے نقطۂ نظر سے دو باتیں خاص ہیں، ایک شناخت کا سوال ہے جسے دوسرے باب میں زیرِ بحث لایا جا چکا۔ اس باب کی مناسبت سے ثقافتی اثرات کرداروں کے انتخاب میں نظر آتے ہیں۔ مصنف نے اپنے معاصر سماجی ماحول کے پیشِ نظر ایک غیر مسلم عورت کو مرکزی کردار منتخب کیا ہے جس کی مثال ان سے قبل شرر اپنے کئی تاریخی ناولوں میں پیش کر چکے تھے۔ دوسری بات اپنے قارئین کو نظر میں رکھتے ہوئے مصنف نے ترکوں کی شکست کے باوجود عارف کو روسیوں کی قید سے بھی زندہ چھڑوا لیا ہے۔ بلکہ روسی اس کے کارناموں کے معترف ہو جاتے ہیں اور اسے مشیر کے ساتھ بڑی عزت و تکریم کے ساتھ روس سے وداع کرتے ہیں۔ ایسی مصیبتوں کے بعد عارف کا نکاح اس کی پسند کی خاتون سے ہو جاتا ہے جو صرف اس سے محبت کی وجہ سے ہر طرح کے رشتے کو ٹھکرا دیتی ہے۔ معاصر معاشرتی ناولوں کی طرح اس کا کلامیہ بھی مردانہ ہے جو عورتوں کو فریب کی شے اور وفا کا پیکر بنا کر پیش کرتا ہے۔ اگر اچھی ہے تو وفا کا پیکر ہو گی اور اپنے عاشق مرد سے کبھی بے وفائی نہ کرے گی، بری ہے تو سلطنتوں کی تباہی کی ذمہ دار بن جائے گی۔ مصنف پر استعماری کلامیے کا اثر بھی نظر آتا ہے۔ وہ غیر یورپیوں کو بزدل، مکار اور اپنے ہی گھر میں سیندھ لگانے

والے بنا کر دکھاتے ہیں۔ ان کے مقابلے میں یورپی اپنے وعدے کے پکے، قول کے سچے، دوست ہو یا دشمن سب کو صحیح رائے اور مشورہ دیتے ہیں۔ ناول کے آخر میں عارف کے لیے اور خود مصنف کے لیے، ترکی کے جنگ ہارنے کے باوجود اطمینان کا سامان عارف کی یہودی لڑکی سے پسند کی شادی ہے۔ جنگ ہار کر پسند جیت لی ہے۔

ماضی کی بازیافت اور تشکیل میں مصنف کی معاصر ثقافت کے اثرات کو مزید واضح کرنے کے لیے اب محمد علی طبیب کے ناول عبرت کو موضوع بحث بنایا جائے گا۔ یہ کتاب ۳ حصوں اور قریب ۵۰۰ صفحات پر مشتمل ہے۔ ہمارے پیشِ نظر اس ناول کا آٹھواں ایڈیشن ہے۔ اس کی اشاعت ۱۹۲۵ء میں ہوئی۔ ایڈیشنوں کی اس تعداد سے بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے کہ یہ ناول بھی شرر اور راشد کے ناولوں سے کم مقبول نہ تھا۔ چاہے محمد علی طبیب کو شرر سے کتنا ہی کمتر ناول نگار کیوں نہ قرار دیا جائے۔ (۱۰۵)

مرکزی کردار جان کے حلیے میں تعزز کو ثابت کرنے کے لیے ''ریاست اور سرداری کے نہ چھپنے والے آثار'' دکھائے گئے ہیں۔ وہ روم کے صوبے مصر کا گورنر زادہ ہے اور روم کی طرف عازمِ سفر ہے۔ اس سفر کا بیان اردو کی شعری ثقافت کی لفظیات اور تراکیب سے بھرپور ہے: دستِ تمنا، زلفِ دراز، سانچے میں ڈھلا ہوا بدن، خودرو پھولوں کی رنگ آمیزیاں، اندھیرے میں پہاڑوں کا ''رقیب روسیا'' سے تشبیہ دیا جانا، اس کی چند ایک مثالیں ہیں جو پہلے دو صفحات پر ہی موجود ہیں۔ یہ بتانا اب غیر ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ہیرو ہیروئین کی پہلی ملاقات ایسے عالم میں ہو رہی ہے جب ہیروئن سخت مصیبت میں ہے اور ہیرو اسے بچاتا ہے۔ اس مصیبت کی روداد یہ ہے کہ شہزادی ہنوریا کو بدوؤں نے اغوا کر لیا ہے جو اسے بیچنا چاہتے ہیں، جان اس کی چیخ و پکار سن لیتا ہے۔ اس کا اپنے ساتھی میکسمس سے مکالمہ اردو ثقافت کی اہم ترین قدر 'معزز' کے گرد گردش کرتا ہے۔ جان نے ہنوریا کے منھ سے سن لیا ہے کہ اسے لونڈی بنائے جانے کا شدید قلق ہے۔ وہ ''معزز خاندان کی لڑکی'' کو بچانا اپنا فرض قرار دیتا ہے۔ جس طرح ماہِ عجم میں سپہ سالار نے شریفوں کی شرافت اور عورتوں کی عصمت کی حفاظت کو اپنا اولین فرض قرار دیا تھا، یہاں پہلی صدی عیسوی کا رومی گورنر زادہ بھی ایسا ہی عزم رکھتا ہے اور وہ ہنوریا کو بدوؤں سے بچا لیتا ہے۔ مصنف جان کا تعارف کرانے کی بجائے اور اس کا نام بتانے سے پیشتر کم از کم ۱۸ صفحات تک اسے ''نوجوان'' اور 'معزز نوجوان' ہی لکھتے ہیں۔ بدوؤں کو ٹھکانے لگانے کے بعد معزز نوجوان جب ہنوریا کے قریب جاتا ہے تو رسیوں سے بندھا ہونے کے سبب وہ کھڑی نہیں ہو پاتی۔ وہ پشیمانی سے کہتی ہے کہ اپنے ''مہربانوں کے آنے کی تعظیم بھی نہیں کر سکتی۔'' اسے اس حالت میں بھی حفظِ مراتب اور تہذیب کا خیال ہے۔ اس جملے کے ذریعے مصنف معزز خاندان کی خاتون کے ادب آداب سے متصف اور مہذب ہونے کو بیان کر رہے ہیں۔ جان کا طرزِ عمل تاریخی ناولوں کے عموی کرداروں سا ہے۔ وہ

ہنوریا کے حسن و جمال پر حیرت میں ہے اور اسے 'روم' کیا 'تمام عالم' میں بے مثال قرار دیتا ہے۔ جان کے بے کلی اور طرزِ عمل سے اس کے بڑھتے ہوئے عشق کو دکھایا گیا ہے۔ وہ بار بار ہنوریا کے 'پیارے منھ' کو دیکھتا ہے حتیٰ کہ بے اختیار ہو کر شعر پڑھنے لگتا ہے۔ اس کی حالت دیکھ کر ہنوریا نے پوچھا: ''دل پہلو سے کون نکالے لیتا ہے'' اس پر جان کا جواب شعر کی صورت میں دیکھ لیجیے:

''کس پہ مرتے ہو، آپ پوچھتے ہیں
مجھ کو فکرِ جواب نے مارا''

جان کا اس پہلی ملاقات میں ہی یہ عالم ہے کہ اس نے قدرتی مظاہر کو بھی اپنا ''رقیب'' سمجھنا شروع کر دیا ہے۔ ہنوریا کے چہرے پر چاند کی روشنی پڑ رہی ہے راوی نے تبصرہ کیا ''ہمارے معزز جوان کو ماہتاب کی یہ حرکت اچھی نہیں معلوم ہوتی۔'' (۱۰۶) جان کی یہ حرکتیں اردو شاعری کے عاشق سے مماثل ہیں۔ مصنف نے ابواب کے عنوانات اردو کے اشعار سے باندھے ہیں۔ جو اس باب کے مندرجات کی ایک طور پر تلخیص ہوتے ہیں۔ پہلے باب کا عنوان غالب کا معروف شعر ہے:

آؤ نہ ہم بھی سیر کریں کوہ طور کی
کیا فرض ہے کہ سب کو ملے ایک سا جواب

دوسرے باب کا عنوان: جو آئندہ آنے والے واقعات کی طرف اشارہ ہے:

غلطی کی کہ جو کافر کو مسلماں سمجھا
دل دیا جان کے کیوں اس کو وفادار اسد

شہزادی کے کھو جانے پر اس کی ملکہ ماں اپنے دربار میں غمگین دکھائی گئی ہے۔ درباری اس کے ساتھ شہزادی کے حوالے سے گفتگو کر رہے ہیں۔ اس گفتگو کے ذریعے شہزادی ہنوریا کی صفات بیان کر کے، اس کے تعارف کا سامان پیدا کیا گیا ہے۔ جان کے والد بانی فیس کی زبانی اس کی یہ صفات بیان ہوئی ہیں: ''ذی ہوش، ذی علم، صاحب عقل، دینی امور میں مستعد اور اس کم سنی میں میں نے کوئی لڑکی نہیں دیکھی۔ خدا نے حسنِ صورت اور حسنِ سیرت دونوں میں ان کو یکتا پیدا کیا۔'' (۱۰۷) 'بے مثالی' تو تاریخی کیا اس عہد کے معاشرتی ناولوں کے مرکزی کرداروں کا بھی خاصہ ہے، یہاں علم، عقل، حسن اور سیرت کے ساتھ ساتھ دینی امور میں مستعدی ایسی خصوصیات کو بیانیے میں شامل کرنا طبیب کے فن کارانہ انتخاب کا اظہار ہے۔ جب جان کے ساتھ شہزادی واپس آتی ہے تو ملکہ اس کے لوٹ آنے کو دینِ مسیحی کے سچا ہونے پر محمول کرتی ہے کہ مسیح نے ہی بروقت جان کو وہاں بھیجا اور ہنوریا کی جان بچی۔ طبیب، شہزادی کی صفات میں دینی امور میں مستعدی اور اس کے بخیر و عافیت واپس پہنچ جانے میں دین کی سچائی کا اثبات دکھا رہے ہیں اس سے واضح ہے کہ خود ان کے ہاں مذہب کی اہمیت کس قدر زیادہ ہے۔ وہ دنیا کو اس کے ساتھ ہی سوچتے ہیں۔ جب برعظیم کے سماج کو ذہن میں لائیں تو واضح ہوتا ہے کہ یہ سماج مذہبی ہے جو واقعات، سانحات اور حادثات کی تعبیر

مذہب کی رو سے ہی کرتا ہے۔

جان کی کیفیتیں غزلیہ عاشق کی ہیں۔ وہ ہر دوسری بات پر شعر پڑھتا ہے، ہوش گنوا دیتا ہے۔ ہم ہوش جاتا رہا نگاہ کے ساتھ۔ (۸۰) ادھر ہنوریا کی یہ کیفیت ہے کہ اس نے جان سے اپنا تعارف بطور ایک تاجر زادی کروایا تھا، اب اسے فکر ستا رہی ہے کہ کسی شریف آدمی کو دھوکا دینا، ناروا حرکت ہے۔ وہ جان سے معافی کی خواستگار ہوتی ہے اور اظہار تعشق بھی کر دیتی ہے۔ تاہم اس اظہار کے دوران بھی حیا کا اردو ثقافتی تصور اس کے طرز عمل اور مکالمے سے ظاہر ہو رہا ہے۔ وہ اپنے اظہار کو 'بے حیا' اور 'بے شرم' کا عمل کہتی ہے، اسے دھڑکا ہے کہ کسی نے سن نہ لیا ہو جب اس کی نظر قریب کھڑے جان کے مصاحب میکمس پر پڑتی ہے تو وہ ''غیرت سے کٹ'' کر رہ جاتی ہے۔ اس کا ردعمل ''ہائے کیا میں بالکل اندھی ہو گئی تھی'' سے بیان کیا گیا ہے۔ اس کے اظہار میں بھی اردو ثقافت جھلک رہی ہے وہ ''خوشی سے شرعی طور پر'' جان کی لونڈی بننے کا اقرار کرتی ہے اور اضافہ کرتی ہے کہ ''دنیا میں ایسے کلمے شاید کسی ناکتخدا عورت کے منھ سے نہ نکلے ہوں گے۔'' (۸۱) اگر ناکتخدا کو مجبوری میں استعمال کیا ہوا لفظ بھی سمجھا جائے، تو 'شرعی' کو کیا کہیے۔ پھر 'ہائے' جیسے طرزِ اظہار اس بات کی وضاحت ہیں کہ ہنوریا بھلے ہی روم کی شہزادی ہو اور اس نے حیا کی اردو حدود پھلانگ کر اظہارِ تعشق کیا ہو، تاہم اس کے بعد، اس کے پچھتاوے سے ظاہر ہے کہ اسے اس 'حیا' کا احساس تو ہے، وگرنہ احساسِ ندامت کیسے ہو سکتا تھا۔

عبرت کا بنیادی تھیم سلطنت میں بٹوارے کے خوف سے بادشاہوں اور امرا کا اپنی بیٹی کی شادی نہ کرنا ہے۔ سلطنت بچانے کے لیے بیٹی کو کنوارہ رکھا جاتا ہے۔ ہنوریا کی ماں اور بھائی اسی فکر میں رہتے ہیں۔ انھیں یہ غم ستائے جاتا ہے کہ ہنوریا کی شادی سے سلطنت تقسیم ہو جائے گی۔ اس کا بھائی ویلی ٹن ان تو اس معاملے میں اس حد تک سفاکیت کا مظاہرہ کرتا ہے کہ بیٹی کی پیدائش کی ساتھ ہی اس کا گلہ گھونٹ دینے کا خیال ظاہر کرتا ہے۔ اس کی باتوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ معاملہ صرف معاشی نہیں، اقداری بھی ہے۔ اس کی نظر میں سسر اور سالا ذلت کے خطاب ہیں۔ یہ دونوں باتیں پدرسری سماج کا خاصہ ہیں۔ حالانکہ طبیب نے روم پر ایک عورت ملکہ پلسیڈیا کی حکومت دکھائی ہے، پھر بھی، وہاں اقدار پدرسری سماج کی ہی دکھائی ہیں۔

ان اقدار کا ایک بیان سرشار کے ناول کامنی میں راجپوتوں کے حوالے سے ملتا ہے جو 'انگریزی زمانے سے پہلے بالکل 'وحشیوں' کی طرح اپنی بیٹیوں کو بچپن میں ہی زندہ گاڑ دیتے تھے۔ سسر اور سالا بننے کو ذلت آمیز سمجھنا راشد کے ناول موؤدہ میں بھی نظر آتا ہے۔ اس کا مرکزی کردار مودود بھی بیٹی کے بارے ایسے ہی خیالات رکھتا ہے۔ اپنے کردار کو مظلوم اور ناپسندیدہ کو ظالم دکھانے کے لیے راشد اشد او اور تجبیر کا استعمال کرتے ہیں۔ اس ناول میں وہ ایسی

لڑکی پر ہونے والے مظالم کی داستان سنانا چاہتے تھے جو بیٹے کی خواہش رکھنے والے گھر میں پیدا ہوئی۔ موؤدہ کی پیدائش جس خاندان میں ہوئی، پچھلے سو برس سے، بقول راوی کبھی کوئی لڑکی پیدا نہ ہوئی تھی۔ اس خاندان میں سمجھا جاتا تھا کہ بیٹی کا پیدا ہونا خاندان کی عزت اور تکریم میں کمی کا سبب ہے۔ اس کے باپ کی 'مونچھیں آسمان سے باتیں' کر رہی تھیں۔ خاندان بھر میں یہ روایت مشہور تھی کہ لڑکی کے پیدا ہونے تک یہ آن برقرار رہے گی۔ بیٹی سے اس شدید قسم کی نفرت، مصنف کی نظر میں دو وجوہ سے تھی: خسر بننے کی ذلت اور جائیداد کا بٹوارہ۔ ایک کا تعلق سماجی قدر اور دوسری کا معاشی حیثیت سے ہے۔ دونوں کا پہلو بہ پہلو بیان یہ ظاہر کرنے کے لیے کافی ہے کہ دونوں کا باہمی تعلق کس قدر مضبوط ہے۔ محض بیٹی ہونے کے سبب موؤدہ پر زندگی تنگ کر دی جاتی ہے، اسے الگ تھلگ کوٹھڑی میں رکھنا، باپ کے سامنے نہ آنے کا سخت حکم ہونا، بھوکا رکھنا، سالن کی بجائے چٹنی کے ساتھ کھانا دینا اور ایک ٹکڑگدے مولوی سے نکاح کر دینا، باپ تو اپنے ہاتھوں سے قتل کرنے پر آمادہ ہے مگر انگریزی حکومت کی وجہ سے باز رہنا، اس ظلم کی مثالیں ہیں جو بیٹی ہونے کی وجہ سے موؤدہ پر روا رکھا جاتا ہے۔ باپ کے علاوہ بھائی بھی اسی ذہنیت کا آدمی ہے۔ دونوں کو خدشہ ہے کہ موؤدہ جائیداد میں حصہ نہ مانگے، پیش بندی کے طور پر وہ پہلے ہی لکھوا لیتے ہیں کہ وہ جائیداد سے دستبردار ہوتی ہے۔ راشد کے تمام 'اچھے نسوانی کرداروں' کی طرح وہ انتہائی فرماں برداری کا مظاہرہ کرتے ہوئے، جائیداد سے اعلانِ برات کے کاغذوں پر دستخط کر دیتی ہے۔ راشد نے یہ قصہ ایک معروف تعلقہ دار گھرانے کے بارے لکھا ہے جو ظاہر ہے اشراف میں سے ہے۔(۱۱۰)

بیٹی کے حوالے سے جب یہی صورتِ حال پہلی صدی عیسوی کے اٹلی میں دکھائی دیتی ہے تو لامحالہ معاصر ثقافت اور ماضی کی متی تشکیل میں پائی جانے والی مماثلت ظاہر کر دیتی ہے کہ یہ مسئلہ کس دور اور کس سماج سے تعلق رکھتا ہے، راجپوتوں، تعلقہ داروں اور شاہی خاندان سب کا تعلق سماج کے اعلیٰ طبقات سے ہے۔ یہ بات اتفاقاً پیش نہیں آئی۔ جائیداد کے رگڑے جھگڑے اور ان سے منسوب اقدار، جائیداد کے ہونے سے پیدا ہوتے ہیں۔ جہاں جائیداد ہی نہ ہو، وہاں بٹوارے کا سوال کیا؟ یہ مسئلہ جاگیرداری کے معاشی نظام اور اس پر قائم ہونے والی اقدار سے متعلق ہے۔ انگریزوں سے پہلے جاگیرداری نظام میں کسی خاص فرد یا خاندان کو جب کوئی جاگیر عطا کی جاتی تھی تو دراصل اسے اس کی آمدن عطا کی جاتی تھی۔ زمین پر اس کے مالکانہ حقوق قائم نہیں ہو جاتے تھے۔ زمین کی ذاتی ملکیت ہونے کا زمانہ استعماری دور کا ہے۔ اس ملکیت سے مستقل آمدنی حاصل ہوئی۔ جس کے سبب اس خاص خاندان کی حیثیت ایسے خاندانوں اور افراد سے بہتر ہو جاتی جنھیں آمدنی کے عدم تحفظ کا سامنا تھا۔(۱۱۱)

جاگیرداری میں ملکیت کے احساس کا اظہار عملی سماجی زندگی میں 'امتیاز' کی بنیاد پر کیا جاتا ہے۔ یہ عملی اظہار سماجی

درجہ بندی، صنفی امتیاز اور روزمرہ تعامل (Interaction) میں مختلف طرائق سے ظاہر ہوتا ہے۔ ادب میں اس امتیاز کا اظہار علامتی سطح پر ہوتا ہے۔ موؤدہ کے باپ کی کوشش اور طرز عمل اپنی اسی امتیازی حیثیت کو برقرار رکھنے کے لیے ہے۔ پلاسیڈیا اور ویلی ٹن ان کی ہنوریا کو کنوارہ رکھنے کی کوششیں بھی اسی عملی ضرورت سے پیدا ہوتی ہیں۔ تین مختلف زمانوں اور مذاہب سے تعلق رکھنے والے کرداروں کے درمیان یہ مماثلت اتفاقیہ نہیں ہے۔

اشاعت کے لیے لکھنے والے کے ذہن پر اپنے مضمر قاری (Implied Reader) کا کوئی نہ کوئی تصور موجود ہوتا ہے۔(۲۲) جب معاملہ مقبول ادب کا ہو تب صارف کی اہمیت بہت بڑھ جاتی ہے۔ اس کے ادبی ذوق اور پسند ناپسند کے علاوہ، اس کے پسندیدہ موضوعات بھی لکھنے والے پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ اوپر سرشار اور راشد الخیری جس مسئلے کو اپنی معاصر ثقافت میں دیکھ رہے ہیں، اسی کی تلاش طبیب نے قریب دو ہزار برس پیشتر کے روم میں کی ہے۔ کرداروں کے طرز عمل اور گفتگو کی اردو ثقافت سے مماثلت تو دکھائی جا چکی ہے، اس خاص حوالے سے بھی ان کے تصورات اردو ثقافت سے مماثلت کے حامل ہیں۔ ہنوریا کو اس کا بھائی اور ماں قید کرواتے ہیں لیکن جب کوئی بس نہیں چلتا تو اس کی 'عصمت' پر 'دھبہ' لگوانے کی کوشش کرتے ہیں۔ عصمت کا یہ تصور اور اس کی حفاظت بھی جاگیرداری ثقافت سے تعلق رکھتی ہے، جہاں سماجی امتیاز خون کے 'خالص' ہونے پر منحصر ہوتا ہے، تب عورت کی ''عصمت'' کی حفاظت ضروری ہو جاتی ہے کیوں کہ نسل کی 'پاکیزگی' کی تمام تر ذمہ داری اسی پر ہوتی ہے۔ اس کی کوئی بھی لغزش نجابت میں ملاوٹ کی وجہ بن سکتی ہے۔ اردو ثقافت میں عصمت اور حیا کا جو تصور موجود ہے جس کا تجزیہ پچھلے ابواب میں کیا جا چکا ہے اسی کی بازگشت اس قدیم زمانے کو پیش کر رہے ناول میں ملتی ہے۔ ماں بیٹا، اسے بدنام کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہ کوشش اور اس سے وابستہ حساسیت ایسے حلقۂ قارئین میں ہی بامعنی اور پسندیدہ ہو سکتی ہے جو خود تصور عصمت کے حوالے سے حساس ہوں۔ ہنوریا کی عصمت کا شہرہ مصنف نے روم بھر میں بتایا ہے۔ راوی بار بار یہی بیان دیتا ہے کہ ایک دنیا اس کی حیا کی قسم کھانے کو موجود ہے، تاہم اس کی لیاقت، حسن اور نکھرتی ہوئی قابلیتوں سے خوف زدہ ہو کر ویلی ٹن ان اپنی ماں کو یہی مشورہ دیتا ہے کہ ہنوریا کو بدنام کر دیا جائے۔ ناول میں یہ کیا بھی جاتا ہے۔ اسے سزا کے طور پر تھیوڈوسیس کے پاس قیدی بنا کر بھیج دیا جاتا ہے اور سارے میں اس کی 'بے حیائی' مشہور کر دی جاتی ہے۔ جب یہ خبر اس کے عاشق، ناول کے ہیرو جان کو ملتی ہے تو وہ اس میں دو طرح کے عیب بتاتا ہے۔ ایک تو 'شرع' کا مسئلہ۔ خود جان کے ساتھ ہنوریا نے جو وعدے وعید کیے تھے، ان میں اور اس سے ہونے والی ملاقاتوں میں جان کو ایک حد کے اندر رکھنے کے لیے ہنوریا شرع کی حدود کا ذکر کرتی رہتی ہے تاکہ دونوں کا تعلق پاکیزہ رہے۔ جان کو اب بے حیائی کا سن کر یہی افسوس ہے کہ کہاں تو شرع کا اتنا خیال اور کہاں یہ حدود سے تجاوز۔ دوسرا امر جس پر وہ زیادہ غصے

اور حیرت میں مبتلا ہے وہ نوکر کے ساتھ مشکوک پایا جاتا ہے۔ یہاں جان کے لیے سماجی مرتبے کا خیال نہ رکھنا دوسرا بڑا جھگا ہے۔ سو بے حیائی کا ارتکاب کر کے ہنوریا نے اس کی نظر میں دو بڑی غلطیاں کیں: ایک شرع کی حدود توڑنا، دوسرا اپنے سماجی مقام و مرتبے کا خیال نہ رکھنا۔ یہاں یہ امر قاری کو ضرور حیران کرتا ہے کہ عاشق کو بے وفائی سے زیادہ مذہب و سماج کی فکر ہے۔ اسے ان اجتماعی امور اور معیارات کا زیادہ خیال ہے۔ وہ اپنے ذاتی تعلق کی بابت کم سوچتا ہے۔

ہنوریا اپنے ملک، ماں اور بھائی کے لیے وبال بنی ہوئی ہے یا کم از کم انھیں یہی لگتا ہے۔ وہ اس کی شادی نہیں کرنا چاہتے کہ سلطنت میں حصے دار پیدا ہوں گے۔ مگر اس کے حسن کا چرچا جس ملک تک پہنچتا ہے، وہاں کا بادشاہ اس کے لیے پیغام بھیج دیتا ہے۔ ایسا ہی ایک پیغام ''وحشیوں'' کے بادشاہ آتھل کی طرف سے آتا ہے۔ آتھل کی عسکری قوت سے رومی ملکہ خوف زدہ ہے۔ آتھل ایک وحشی قوم کا سربراہ دکھایا گیا ہے جسے اپنا حرم بھرنے، عیاشی کرنے اور لوٹ مار سے فرصت نہیں۔ رومیوں کے مقابلے میں وہ تہذیب، ادب، شائستگی ہر وصف سے عاری دکھایا گیا ہے۔ ایسے 'زبردست' بادشاہ کی طرف سے پیغام نے ملکہ کے لیے مخمصے کی صورت اختیار کر لی ہے۔ نہ جائے ماندن نہ پائے رفتن کا معاملہ ہے۔ مصنف نے ملکہ کے دماغ میں جو کش مکش دکھائی ہے، اس میں پچھتاوے کا عنصر موجود ہے۔ وہ سوچتی ہے کہ اس رشتے سے بدر جہا بہتر جان تھا جو انھی کا گورنر زادہ تھا اور ہنوریا کی پسند بھی تھا۔ مگر ملکہ نے اپنے بیٹے کی باتوں میں آ کر سلطنت کو تقسیم سے بچانے کے لیے اس تعلق میں طرح طرح کی اڑچنیں پیدا کیں۔ اب وہ جان اور آتھل میں تقابل کرتی ہے اور اپنی اس مصیبت کو ہنوریا کا حق مارنے کی سزا تصور کرتی ہے۔ مصنف اس کی خود کلامی سے دکھانے کی کوشش کرتا ہے کہ اب نہ وہ آتھل کی تجویز ٹھکرا سکتی ہے اور نہ اس کی وحشت کے سبب اسے قبول کر سکتی ہے۔ اگر ٹھکراتی ہے تو وہ زبردستی حملہ کر دے گا، اگر قبول کرتی ہے تو آہستہ آہستہ پاؤں پھیلائے گا اور پوری سلطنت پر آخر کار قبضہ کر ہی لے گا۔ دونوں صورتوں میں جو بچانے کی کوشش کی تھی، وہ ہاتھ سے نکلا جاتا ہے۔

آتھل کی فوج جب اٹلی پر حملہ آور ہوتی ہے تو اٹلی کا سپہ سالار اپنے فوجیوں کو جوش دلانے کے لیے جو تقریر کرتا ہے، وہ شرر اور راشد کے ہاں موجود ایسی تقریروں سے چنداں مختلف نہیں۔ وہ مخالف فوج کو جنگلی، وحشی بتانے کے بعد، ان کے عزائم میں وہی باتیں درج کرتا ہے جو باقی تاریخی ناولوں میں ایسے موقعوں پر پیش کی جاتی ہیں۔ اس تقریر میں صرف ایک بات مختلف ہے کہ مذہب کو لڑنے کی بنیاد نہیں بنایا گیا، باقی عورتوں کی عصمت کا بچانا اور بچوں کو غلامی سے محفوظ رکھنے والی وہی دلیلیں جو دیگر ناولوں میں فوجیوں کو جنگ لڑنے پر آمادہ کرنے کے لیے دی جاتی ہیں۔ سپہ سالار وہی یہاں دہرا رہا ہے:

''یہ تمھاری ملکہ کی شہزادی کو فقط چھیننے نہیں آئے ہیں بلکہ تمھاری پاک اور عصمت مآب عورتوں کو

خراب کرنے آئے ہیں۔ یہ تمھاری بیبیوں کو تصرف میں لائیں گے۔ ان کا کوئی دین نہیں ہے۔ یہ
اپنے باپ کی حرموں اور سوتیلی ماؤں کو اپنی خدمت میں لانا اپنا فخر سمجھتے ہیں اور اپنے سگے بھائی کی
بیوی اپنے اوپر حلال سمجھتے ہیں۔ کیا تم ایسے ظالم اور بے دین بادشاہ کی مظلوم رعایا بن کر زندہ رہنا
چاہتے ہو؟ جس کے جواب میں ہر طرف سے 'نہیں نہیں' کی صدا بلند ہوئی۔" (۱۱۳)

یہاں دین کا لفظ تہذیب و تمدن کے معنوں میں آیا ہے جو اپنے متقابل کی وحشیانہ عادتوں کو بے دینی سے تعبیر کر
رہا ہے۔ لوگوں کو کسی نظریے کے لیے نہیں ان کو درپیش خطرات سے ڈرا کر لڑنے کے لیے تیار کیا گیا ہے۔ عورت کی
عصمت یہاں بھی باقی دلائل پر حاوی ہے۔

شرر کے بیس سے زائد ناولوں کے مرکزی کردار، اپنی نسل کے اعتبار سے غیر ہندوستانی ہیں۔ یہی عالم طبیب اور
راشد الخیری کے ناولوں کا ہے۔ یہ حقیقت دل چسپی کی حامل ہے، کہ تاریخی ناولوں کے مرکزی کرداروں میں سبھی اردو
دنیا سے تعلق رکھنے والے اشراف کے اجداد میں سے ہیں۔ وہ عرب ہیں، ترک اور افغان۔ یہ عین وہی نسلیں ہیں جن
سے تعلق رکھنے والوں کو اردو دنیا میں اشراف کہا جاتا ہے: سید، شیخ (اولادِ صحابہ)، مغل اور پٹھان۔ ان میں بھی زیادہ
تعداد عربوں یا ترکوں کی ہے۔ زیادہ تر واقعات بھی عرب، افریقہ اور جنوبی یورپ کے ملکوں سے شاملِ متون کیے گئے
ہیں۔ ان کرداروں کے بنیادی اوصاف پر نظر کی جائے تو 'بہادری' یا 'جنگجوئی' میں حکمت، تدبر یا منصوبہ بندی کو نہیں،
جوش، ولولہ اور جان نثاری کو مرکزیت حاصل ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ ان ناولوں سے تشکیل پانے والے کلامیے میں عقل
کے استعمال کو 'بزدلی' کے علاوہ اور کسی استعارے میں نہیں دیکھا گیا۔ اردو میں معروف ثنویت عقل اور عشق تو سامنے
کی بات ہے جس میں عقل کو 'چرتر'، 'ایچ پیچ' اور 'فریب ساز' قسم کی کوئی چیز سمجھا جاتا ہے جو دنیا سے دل لگانے والوں
اور 'مکاروں' کی اہم ترین خوبی ہے۔ جبکہ اس کے مقابلے میں عشق سچائی، خلوص، ایمانداری اور راہِ حق کے مسافر کا
امتیازی نشان ہے۔

اس ناولانہ دنیا میں ہندو، عیسائی، یہودی یا دیگر غیر مسلم گروہ، باطل قوتوں کی تصویر بن کر آتے ہیں جو مسلم
'سچائی' کے اثبات کے لیے ایک تناظر فراہم کرتے ہیں۔ شرر کے ہاں عیسائی دنیا رنگ رلیوں، باہمی نفاق، غیر شرعی
تعلقات، ظلم، تعدی اور مسلم دشمنی پر ہر لحظہ کمر بستہ دنیا ہے۔ اُن کی عورتیں عموماً بے حیا ہیں۔ جو چند حیا کی پاسدار ہیں،
وہ مسلم شجاعوں پر عاشق ہو جاتی ہیں اور ناول کے عمل میں اُن کی سچائی تسلیم کر لیتی ہیں۔ عیسائی پادریوں کی دنیا
'گناہوں' سے لبریز ہے جو ننوں کو 'استعمال' کرنے اور 'اعتراف' کے لیے آنے والی دوشیزاؤں کو 'ورغلانے' کے علاوہ
کچھ نہیں کرتے۔ اگر ان کاموں سے فرصت مل جائے تو اپنے پیروکاروں کو مسلم دشمنی پر اکساتے رہتے ہیں۔

مسلم بہادروں کی جان نثاری دکھانے کا طریقہ ان ناولوں میں یہ ہے کہ وہ بغیر کسی حکمتِ عملی کے، للکارتے

ہوئے اکیلے ہی دشمن کی فوج میں گھس جائیں۔ انھیں اپنی جان کی پروا ہے، نہ اس 'مقصد' کی خبر جس کے لیے وہ یہ سب جدو جہد کر رہے ہیں۔

اردو دنیا کے اشراف سپہ گری کے علاوہ علم و ادب میں اپنی خدمات کے حوالے سے بھی معروف ہیں۔ خصوصاً سید اور شیخ تو اپنی انھی خدمات کے عوض مشہور ہیں۔ تاہم ان ناولوں میں اس علمی یا ادبی دنیا کے کسی 'معروف' کردار کو شامل نہیں کیا گیا۔ شاید شرر، طبیب اور راشد کی ''اسلامی پبلک'' جوش وجذبے اور حربی فتوحات کے قصے ہی پڑھنا چاہتی تھی۔ اس کا ایک سبب ناول کا اردو روپ ہے۔ یاد رہے اردو میں امیر حمزہ کے کارناموں پر لکھی گئی داستان کی اشاعت بھی ان ناولوں کے پہلو بہ پہلو ہو رہی تھی اور انھی برسوں (۱۸۷۰ء۔ ۱۹۴۷ء) میں داستان امیر حمزہ کی چھیالیس جلدیں بھی چھپتی رہیں۔ ظاہر ہے خریدنے اور پسند کرنے والے موجود تھے تو اتنا ضخیم سرمایہ قریب ستر برس تک اشاعت کے عمل سے گزرتا رہا۔ اور جو داستان فارسی میں چند سو صفحات پر مشتمل تھی، وہ اردو میں چالیس ہزار سے زیادہ صفحات پر پھیل گئی۔ اس داستان میں بھی مرکزی حیثیت رزم و بزم کو حاصل ہے۔ اردو تاریخی ناول بھی انھی دو کو ماضی کی تشکیل کا ذریعہ بناتا ہے۔ یہاں داستان اور اردو ناول میں مماثلت یا مغائرت کا سوال نہیں، صرف رزم و بزم کی قارئین میں مقبولیت کی طرف اشارہ کرنا مقصود ہے۔

شرر کے تیئس، راشد الخیری کے دس سے زائد، طبیب کے دو اور عبدالرحمٰن کا ایک، ان تمام تاریخی ناولوں میں سے ایک بھی کسی غیر جنگجو تاریخی کردار کو موضوع نہیں بناتا۔ عام آدمی کو بھی اس میں جگہ نہیں ملتی۔ اس کا ایک جواز تو تاریخ کا وہ تصور ہے کہ یہ صرف عظیم آدمیوں کی سوانح سے سروکار رکھتی ہے اور عظیم بھی عموماً سیاسی عمائدین، بادشاہوں، سپہ سالاروں وغیرہم کو تصور کیا جاتا ہے۔ یوں بیان کردہ تاریخ اپنی نوع میں محض سیاسی تاریخ ہوتی ہے۔ سماجی تاریخ کا تصور تو بیسویں میں سامنے آیا جب معاشرتی تعلقات کو بھی تاریخ میں اہمیت دی جانے لگی، حتیٰ کہ مرحلہ محکوموں کی تاریخ (Subaltern Studies) تک آن پہنچا۔(۲۰) اُس دور میں تاریخ کے اِن تصورات کی عدم موجودگی میں اُن ناولوں پر اس حوالے سے تنقید نہیں کی جاسکتی، ہاں ان کی 'حدود' کی نشاندہی ضرور کی جاسکتی ہے تاکہ محض چند قطروں کو ہی سمندر سمجھنے اور ان پر 'قناعت' کر لینے کے رویے سے پیدا ہونے والے مضمرات کو جانچا جا سکے۔

بادشاہ، امرا، سپہ سالار اور سپاہی، تاریخی 'اسلاف' کی کل کائنات انھی پر مشتمل ہے۔ شرر کے کم از کم سولہ تاریخی ناولوں میں میدان حرب کے قصے بیان ہوئے ہیں۔ ان جنگی قصوں میں کسی عورت کا مرکزی کردار اگر باعثِ نزع نہ بھی ہو تو مرکزِ نزع ضرور رہتا ہے۔ اس ضمن میں افراط و تفریط کا یہ عالم ہے کہ توحید کی تبلیغ کے لیے وسطی ایشیا پہنچا نوجوان، مختلف مقابلوں میں دو حسیناؤں کو جیت کر، تبلیغ کا باب محض ان کے لیے بند کر دیتا ہے کہ ان میں سے ایک

شہزادے کی منگیتر ہے جسے حاصل کرنے پر اسے دیس نکالے کا حکم دے دیا جاتا ہے۔ یہ جری 'جیتی' ہوئی حسینہ کو تبلیغ پر ترجیح دیتا ہے اور ملک چھوڑ دیتا ہے۔(۱۱۵) انھیں ساتھ لے کر ایک کمزور قلعے پر حملہ کر کے اپنی حکومت قائم کر لیتا ہے جسے وسعت دے کر ایک بڑی سلطنت میں تبدیل کر لیتا ہے۔ یہ حسینائیں اس کے ہم قدم رہتی ہیں، تاہم انھیں 'مسلمان' کرنے کا مرحلہ نہیں آتا اور 'چنگیزی رسموں' کی رو سے ہی یہ انھیں اپنی مِلک تصور کیے رکھتا ہے۔ سلطنت کا خاتمہ ہو جاتا ہے، ان کا ساتھ نہیں چھوٹتا۔ اختتام پر ان میں سے ایک کو مسلمان کر کے، دور دراز خطے میں گمنامی کی زندگی گزارنے چلا جاتا ہے۔

ان ناولوں میں مذکور معرکے زیادہ تر عیسائیوں اور مسلمانوں کے مابین ہوتے ہیں۔ ان میں عیسائی ظالم، گناہگار، مسلمانوں کے قتل پر ہر لحظہ تیار اور اسلام کی توہین جیسے قبیح افعال کا ارتکاب کرتے ہیں۔ ان میں کی کوئی ایسی خاتون جو اپنے حسن، حیا اور دیگر اوصاف میں بے مثال ہو، وہ کسی جری مسلمان پر عاشق ہو کر، اپنا سب کچھ چھوڑ دیتی ہے۔ یہاں جنگیں مذاہب کی حفاظت کے لیے شروع ہوتی ہیں مگر خواتین کے حصول کو مرکزی حیثیت دینے میں تبدیل ہو جاتی ہیں۔ میدانِ جنگ فتح کر لیا جاتا ہے، تاہم ناول کا خاتمہ اس فتح پر نہیں، خاتون کے حصول پر ہوتا ہے۔

تاریخ کی اس تشکیل میں عام طور پر مسلمانوں کی قائل غیر مسلم خواتین ہی ہوتی ہیں۔ یہاں یہ سوال بے محل نہیں کہ یہ کیسی تبلیغ ہے جو صرف خواتین پر اثر انداز ہوتی ہے اور مرد اس کے اثر سے مستفید نہیں ہوتے۔ ہماری نظر میں یہ مردانہ خواہشیں ہیں جو ایسے قصے تراشتی ہیں۔ ان کے متعدد ایڈیشنوں سے ثابت ہونے والی مقبولیت ظاہر کرتی ہے کہ حاوی کلامیہ اجتماعی سطح پر یہی ہے۔

غیر مسلم خواتین کو مرکزی کردار بنانا کوئی لاشعوری یا اتفاقی امر نہیں، یہ ایک شعوری انتخاب ہے۔ اردو کی ثقافتی دنیا میں 'عصمت' اور 'حیا' کا تصور اشراف خواتین کو ایک ایسی علیحدہ دنیا کا باسی بناتا ہے، جہاں مردوں کا گزر نہیں۔ ان اقدار کو اپنی صحت کے ساتھ عملی زندگی کا حصہ بنانے کا طریق یہی ہے کہ خاتون کا مردوں کے سامنے جانا تو دور کی بات ہے، اس کی آواز بھی غیر محرم کے کان میں نہ پڑنی چاہیے۔ دوسری طرف ناول کے بارے یہ تصور موجود ہے کہ یہ عشقیہ قصہ ہوتا ہے۔(۱۱۶) ان دونوں کے درمیان تطابق کیسے پیدا ہو۔ اگر اشراف کی خواتین کو مصروفِ محبت دکھایا جائے تو اس سے 'حیا' اور 'عصمت' کے تصور کو ٹھیس پہنچتی ہے۔ اس مشکل کا حل غیر مسلم خواتین کے کرداروں کی صورت میں نکالا گیا ہے۔ ان کے حوالے سے عشق و محبت کا قصہ بھی گھڑا جا سکتا ہے اور کوئی انگلی بھی نہیں اٹھے گی۔ ناول نگار بھی حدود شکنی کے الزام سے بری رہے گا۔ اس انتخاب سے ایک اور فائدہ بھی مل رہا تھا۔ مردانہ انا کی تسکین کے لیے یہ بات بہت اہم تھی کہ تمام دنیا کی عورتیں، ان کا تعلق کسی مذہب (ہندو، عیسائی، یہودی) سے ہو، کسی خطے (انگلستان،

روم، ہسپانیہ، وسطی ایشیا) سے ہو، وہ 'ہم' پر مرتی ہیں۔ اس انتخاب کی مقبولیت کا بنیادی سبب بھی ایک حد تک یہی ہے۔ اس میں اپنی خواہشوں کی صورت گری بھی ہوگئی، حیا کا تصور بھی قائم رہا اور قلبی اطمینان بھی حاصل ہوگیا۔ اسی لیے اس انتخاب کو ہم نے شعوری کہا ہے۔ یہ اسی ثقافت کا پروردہ ہے۔ یہ کردار اپنی تمام تر عشق و عاشقی کے باوجود اگر ''کھل کھیلتے'' نہیں تو اس کا سبب بھی ثقافتی معنی میں حیا اور عصمت کا تصور ہی ہے۔ 'حسن عالم سوز' دکھا دیا کہ یہ باپردہ نہیں ہیں؛ کھل کھیلنے نہ دیا کہ باعصمت تو ہیں کیوں کہ ہماری 'عورتیں' بننے والی ہیں۔ کسی بے عصمت کو تو اپنی عورت نہیں بنایا جا سکتا۔ سو عصمت کا تصور ان عشقیہ معاملات کو ایک 'حد' کے اندر رکھتا ہے، چہ جائے کہ شرع اس کی اجازت دے دے۔ اس تجزیے کے بعد یہ بتانا کہ ان ناولوں کو پڑھنے کے بعد 'ترقی' کی کون سی راہیں کھلی ہوں گی، تحصیل حاصل ہے۔

حوالہ جات وحواشی

۱۔ ممتاز منگلوری، ''مقدمہ''، مشمولہ ملک العزیز ورجنا، عبدالحلیم شرر (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۴ء)، ص ۲۔ ڈاکٹر سلیم اختر نے رائے دی ہے کہ تاریخی ناول کے لیے 'ریسرچ' کی ضرورت ہوتی ہے، ''جو ہر ایک کے بس کا روگ نہیں۔'' ڈاکٹر سلیم اختر، ''ناول ۔پس منظر اور پیش منظر،'' صحیفہ (اپریل جون ۱۹۹۰ء)، ص ۴۔: خالد اشرف نے لکھا ہے کہ ''شرر نے قومی احیا کو زیر نظر رکھ کر متعدد تاریخی ناول لکھے۔ لیکن ان کے تاریخی ناولوں کی فضا اس قدر غیر حقیقی اور تخیلاتی ہے کہ ان کے فن کا سلسلہ بھی داستانوں سے ملتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔'' مزید تفصیل کے لیے دیکھیے: ڈاکٹر خالد اشرف، برصغیر میں اردو ناول (دہلی: کتابی دنیا، ۲۰۰۳ء)، ص ۱۰۔؛ شرر کی ناول نگاری پر تبصرہ کرتے ہوئے ڈاکٹر روبینہ شاہین نے لکھا ہے کہ شرر نے ''اپنی فکر ونظر کے مطابق اسلامی تاریخ کے اُس درخشاں عہد کو موضوع بنایا جسے ان کے دور کا مسلمان فراموش کر چکا تھا۔ انھوں نے مسلمانوں کی تاریخ کے سنہرے اوراق دفترِ نسیاں سے نکال کر قوم کے سامنے پیش کیے اور اسلاف کے کارنامے یاد دلا کر اپنے تنزل کے اسباب پر غور کرنے کی طرف مائل کرنا چاہا۔'' ڈاکٹر روبینہ شاہین، ''عبدالحلیم شرر کی نثر نگاری کا پس منظر، محرکات، نظریہ فن اور مختلف حیثیات،'' معیار، شمارہ ۶ (۲۰۱۱ء): ص ۵۸۱۔

2. Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London: Verso, 1983), p15.

3. Ernest Gallner, *Thought and Change* (Chicago: Chicago University Press, 1965), p168.

4. Muzaffar Alam, "A Muslim State in a Non- Muslim context" in *Mirror for the Muslim Prince: Islam and the Theory of State Craft*, ed. Mehrzad Boroujerdi (New York: Syracuse University Press, 2013), pp163-4; for more details on this issue see also: Muzaffar Alam, *The Languages of Political Islam* (Delhi: Permanent Black, 2001)

ہم نے مغلیہ سلطنت کے حوالے سے بحث زیادہ تر انھی دو ماخذات کے سہارے اٹھائی ہے۔

۵۔ لکھنؤ کے انتظامی ڈھانچے میں ہندو مسلم مشترک انتظامیہ کے لیے دیکھیے:
Veena Talwar Oldenburg, *The Making of Colonial Lucknow: 1857-1877* (New Jersey: Princeton University Press, 1984), pp80-1.

۶۔ ممتاز منگلوری، ''مقدمہ''، مشمولہ ملک العزیز ورجنا، ص ۳۔

۷۔ ڈاکٹر ممتاز منگلوری، شرر کے تاریخی ناول اور ان کا تحقیقی و تنقیدی جائزہ (لاہور: مکتبۂ خیابانِ ادب، ۱۹۷۸ء)، ص ۴۰-۴۳۔

۸۔ عبدالحلیم شرر، ملک العزیز ورجنا، مرتبہ ممتاز منگلوری (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۴ء)، ص ۱۹۔
۹۔ ایضاً، ص ۶۷۔
۱۰۔ ایضاً۔ عزیز کا بیان ص ۷۰ پر ہے جب کہ اس کے حسن کی تعریف میں راوی کا بیان ص ۴۲ پر۔
۱۱۔ ایضاً، ص ۵-۷۴۔ ۱۲۔ ایضاً، ص ۷-۷۶۔
۱۳۔ متن میں موجودگی اور غیاب کے باہمی عمل سے کس طرح معنی کی پیدائش ہوتی ہے، اس حوالے سے مباحث کے لیے دیکھیے:
Jacques Derrida, "Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences" in *Writing and Difference*, Trans. Alan Bass (Chicago: Chicago University Press, 1978). pp 278-94; Jacques Derrida, *Of Grammatology*, Trans. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore; London: John Hopkins University Press, 1997)
۱۴۔ شرر، ملک العزیز ورجنا، ص ۷۷۔ ۱۵۔ ایضاً، ص ۷۸۔
۱۶۔ ایضاً، ص ۸۱۔ ۱۷۔ ایضاً، ص ۸۲۔
۱۸۔ ایضاً، ص ۸۳-۹۱۔؛ کچھ اسی نوعیت کے جذبات شرر نے اپنے ایک اور تاریخی ناول فاتح مفتوح میں دکھائے ہیں جس کا مرکزی کردار عثمان جنگ اور قتل و غارت سے احتراز لیتا ہے۔ اس کے منھ سے جو جملے شرر نے ادا کروائے ہیں، اس کی ایک دو مثالیں دیکھتے چلیے: عثمان یورپ کی حسین وادیوں سے آنے والی بہار سے ''لطف اٹھانے اور ہر جائز لذت و مسرت کے حاصل کرنے کو ثواب کا کام'' خیال کرتا ہے۔ اسے جب ابو عامر ان مسرتوں کو چھوڑ کر جہاد کی ترغیب دیتا ہے، تو اس کا جواب ہے: ''میرا بھی جی چاہتا ہے کہ موسم گل کی ان تمام لذتوں کو چھوڑ کر میدان جہاد میں قدم رکھوں۔ بہار کے زمانے میں مجھے انسانی شکار میں زیادہ مزا آتا ہے۔'' (ص ۵) اس سے پہلے یہ بیان گزر چکا ہے کہ ''مسلمانوں کا کام ہے کہ کافروں کا شکار کریں۔'' (ص ۴) یہاں جہاد انسانی شکار بن گیا ہے، جو مزے کشید کرنے والا کوئی کام ہے۔ ''انسانی شکار'' اور ''کافروں کا شکار'' سے کس طرح کی قوم تیار ہوگی، یہ اندازہ لگانا چنداں مشکل نہیں۔ عبدالحلیم شرر، فاتح مفتوح (لکھنؤ: دل گداز پریس، ۱۹۱۶ء)۔
۱۹۔ ایضاً، ص ۹۴۔ ۲۰۔ ایضاً، ص ۹-۹۵۔
۲۱۔ ایضاً، ص ۹۶۔ ۲۲۔ ایضاً، ص ۹۸۔
۲۳۔ ایضاً، ص ۱۰۲-۹۹۔ ۲۴۔ ایضاً، ص ۱۱۶۔
۲۵۔ ایضاً، ص ۱۴۴۔ ۲۶۔ ایضاً، ص ۱۴۷۔
۲۷۔ ان سوالات پر تفصیلی روشنی ممتاز منگلوری ڈال چکے ہیں: ڈاکٹر ممتاز منگلوری، عبدالحلیم شرر کے تاریخی ناول۔
۲۸۔ شرر، ملک العزیز ورجنا، ص ۱۲۶۔
۲۹۔ ایضاً، ص ۱۳۵۔ ۳۰۔ ایضاً، ص ۱۳۷۔
۳۱۔ ایضاً، ص ۱۳۶، ۱۳۹۔ ۳۲۔ ایضاً، ص ۱۵۴۔
۳۳۔ ایضاً، ص ۱۵۸۔ ۳۴۔ ایضاً، ص ۱۶۴۔
۳۵۔ ایضاً، ص ۱۷۷۔

۳۶۔ استعماری کلامیے کے تجزیے کے لیے دیکھیے:
Edward W. Said, *Orientalism* (New York: Vintage Books, 1978)

۳۷۔ شرر، ملک العزیز ورجنا، ص ۷۸، ۲۰۲۔

۳۸۔ ایضاً، ص ۲۹۳۔

۳۹۔ ایضاً، ص ۲۲۳، حاشیہ نمبر ۱۔

۴۰۔ ایضاً، ص ۹۰، ۲۵۷۔

۴۱۔ ایضاً، ص ۲۵۹۔

۴۲۔ ایضاً، ص ۲۳۲: شرر کی مقبولیت کا یہ عالم تھا کہ ان کی تاریخی غلطیوں کو بھی لوگ سچ ماننے لگے۔ ''شرر'' کے ناول اگرچہ تاریخی ہیں۔ لیکن ان میں بعض ایسی باتیں لکھ جاتے ہیں جن کا تاریخ سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ اس کا بُرا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ ان غیر تاریخی واقعات کو بھی لوگ تاریخی سمجھنے لگے ہیں۔'' اسی طرح جب انھوں نے اپنے پہلے 'معاشرتی' ناول دلچسپ کا پہلا حصہ لکھ کر چھپوایا تو ہاتھوں ہاتھ بک گیا، نوبت بہ ایں جا رسید کہ اس کے دوسرے حصے کی اشاعت کے ساتھ پہلے حصے کو دوبارہ چھاپنا پڑا۔ مزید یہ کہ جب وہ تین برس کے لیے لندن میں تھے تو لوگوں نے ان کے ناولوں کو بغیر اجازت چھاپ کر فروخت کرنا شروع کر دیا۔ مزید تفصیل کے لیے دیکھیے: ادبائے اردو (لاہور: فیروز سنز، س ن)، ص ۳-۱۱۱۔

۴۳۔ شرر، ملک العزیز ورجنا، ص ۸۵۔

۴۴۔ ایضاً، ص ۸۶، ۱۵۴، ۲۱۳، ۲۲۱۔

۴۵۔ ایضاً، ص ۲۹۹۔

۴۶۔ وارث علوی نے بیدی کے فن کی بلندیوں کا ذکر کرتے ہوئے، ان فکشن نگاروں پر چوٹ کی تھی جو صورتِ حال کے برعکس، بے موقع تشبیہیں دیتے رہتے ہیں۔ وارث علوی، جدید افسانہ اور اس کے مسائل (کراچی: آج کی کتابیں، ۲۰۰۲ء)، ص ۱۰۳۔

۴۷۔ شرر، ملک العزیز ورجنا، ص ۶۴۔

۴۸۔ علامہ راشد الخیری، ماہِ عجم (کراچی: عصمت بک ڈپو، س ن)، ص ۲۳۔

۴۹۔ ایضاً، ص ۷۰۔

۵۰۔ ایضاً، ص ۱۱۶۔

۵۱۔ ایضاً، ص ۱۳۵۔

۵۲۔ ایضاً، ص ۱۴۷، ۱۵۰۔

۵۳۔ ایضاً، ص ۱۲۶: ایسی بے قاعدگیاں راشد الخیری کے ہاں عام ہیں۔ مثلاً اپنے ناول شاہین و دراج میں انھوں نے ایک کردار کو کشتی میں بٹھایا اور گاڑی سے اتارا۔ تفصیل کے لیے دیکھیے: علامہ راشد الخیری، شاہین و دراج (دہلی: عصمت بک ڈپو، ۱۹۴۳ء)، ص ۹-۱۵۔

۵۴۔ علامہ راشد الخیری، ماہِ عجم، ص ۱۷۰۔

۵۵۔ ایضاً، ص ۱۷۴۔

۵۶۔ ایضاً، ص ۸۲۔

۵۷۔ مثنویوں میں ابواب کے آغاز میں ایسے مناظر کے لیے دیکھیے: میر حسن، مثنوی سحر البیان، مرتبہ وحید قریشی (لاہور: لاہور اکیڈمی، ۱۹۶۶ء)۔

۵۸۔ عبدالحلیم شرر، الفانسو (لکھنؤ: دل گداز پریس، ۱۹۳۰ء)، ص ۱۔

۵۹۔ ایضاً،ص۳۔ ۶۰۔ ایضاً،ص۵۔

۶۱۔ ایضاً،ص۸-۷۔

۶۲۔ ایضاً،ص۱۹۔؛رتن ناتھ سرشار، کڑھم دھم (لکھنؤ: اصح المطابع، س۔ن۔)

۶۳۔ شرر، الفانسو،ص۳۴۔اردو ناول میں پائے جانے والے مختلف اسالیب کے جائزے کے لیے ملاحظہ ہو: شہاب ظفر اعظمی، اردو ناول کے اسالیب (دہلی: تخلیق کار پبلشرز، ۲۰۰۷ء)

۶۴۔ نواب افضل الدین احمد، فسانۂ خورشیدی، حصہ اول (کلکتہ: اسٹار بک ڈپو، س۔ن۔)؛سرشار، کڑھم دھم ۔؛ راشد الخیری نے ایک اشراف زادے کو مغلانی سے شادی کرنے پر بساندی بوٹی کا گندہ شوربا ہونے کا طعنہ دیا۔علامہ راشد الخیری، جوہرِ قدامت (دہلی: عصمت بک ایجنسی ۱۹۴۶ء [۱۹۱۹ء])،ص۲۔

۶۵۔ شرر، الفانسو،ص۸۳۔ ۶۶۔ ایضاً،ص۴۹۔

۶۷۔ ایضاً،ص۵۰۔ ۶۸۔ ایضاً،ص۷۵۔

۶۹۔ عبدالحلیم شرر، فلورا فلورنڈا (لاہور: مکتبہ القریش، ۱۹۸۶ء [۱۸۹۹ء])

۷۰۔ محمد علی طبیب کی ناول نگاری پر تفصیل دیکھیے: ڈاکٹر عبدالحی، محمد علی طبیب: حیات اور تصانیف (دہلی: ناشر مصنف خود، ۱۹۸۹ء)

۷۱۔ محمد علی طبیب، نیل کا سانپ (ہردوئی: مرقع عالم پریس، س ن)،ص۷-۲۶۔

72. György Lukács, *The Historical Novel,* Trans. Hanna and Stanley Mitchell (London: Merlin Press, 1989), p19.

۷۳۔ محمد علی طبیب، نیل کا سانپ،ص۷۳۔

۷۴۔ ایضاً،ص۳۹۔ ۷۵۔ ایضاً،ص۴۱۔

۷۶۔ ایضاً،ص۶۹۔ ۷۷۔ ایضاً،ص۱۴۷،۳-۱۵۱۔

۷۸۔ تفصیل کے لیے دیکھیے: عبدالحلیم شرر، شوقین ملکہ (لکھنؤ: دل گداز پریس، س ن)۔

۷۹۔ طبیب، نیل کا سانپ،ص۱۶۱،۱۵۶۔

۸۰۔ ایضاً،ص۴۵۔ ۸۱۔ ایضاً،ص۱۹۔

۸۲۔ ایضاً،ص۱۳۸۔

83. Raymond Williams, "The Analysis of Culture" in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader,* ed. by John Storey (New York: Harvester Wheatsheaf, 1994), pp56-64.

۸۴۔ اشتداد اور تکبیر کی وضاحت کے لیے دیکھیے شمس الرحمٰن فاروقی، ساحری شاہی صاحب قرانی: داستانِ امیر حمزہ کا مطالعہ، جلد اول (دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو، ۱۹۹۹ء)،ص۱۰۱-۹۹۔

۸۵۔ علامہ راشد الخیری، عروسِ کربلا (کراچی: عصمت بک ڈپو، ۱۹۶۲ء)،ص۸-۷۔

۸۶۔ ایضاً، ص ۲۱-۱۳۔
۸۷۔ ایضاً، ص ۲۸-۲۲۔
۸۸۔ ایضاً، ص ۲۸۔
۸۹۔ ایضاً، ص ۲۹۔
۹۰۔ ایضاً، ص ۳۵۔
۹۱۔ ایضاً، ص ۲۹۔
۹۲۔ ایضاً، ص ۳۵۔
۹۳۔ ایضاً، ص ۷-۳۶۔
۹۴۔ ایضاً، ص ۸-۳۷۔
۹۵۔ ایضاً، ص ۳۹۔
۹۶۔ ایضاً، ص ۲-۴۰۔
۹۷۔ ایضاً، ص ۵۶، ۵۹۔
۹۸۔ ایضاً، ص ۳-۶۰۔
۹۹۔ ایضاً، ص ۷۹۔
۱۰۰۔ محمد عبدالرحمٰن بی۔اے، عارف و زینب، یعنی محاربات پلونا، معروف بہ کارنامہ غازی عثمان پاشا [illegible] (لاہور: رفاہِ عام سٹیم پریس، ۱۸۹۹ء)، ص ۴۔
۱۰۱۔ ایضاً، ص ۱۰۔
۱۰۲۔ ایضاً، ص ۷-۲۶۔
۱۰۳۔ ایضاً، ص ۲-۹۱۔
۱۰۴۔ ایضاً، ص ۲۹۔
۱۰۵۔ مولانا عبدالماجد دریابادی کے خیال میں تاریخی ناول کی اساس ''سچے تاریخی واقعات'' پر ہونی چاہیے۔ اس بنیاد پر انھوں نے شرر کے ناول ایامِ عرب کی تعریف کی ہے جبکہ طبیب کو شرر کے مقابلے میں کم تر ناول نگار قرار دیا ہے۔ تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو: عبدالماجد دریابادی، ''اردو کے تاریخی ناول''، نقوش، ۸-۷۷ (دسمبر ۱۹۵۹ء)، ص ۹-۲۱۷۔ کچھ اسی نوعیت کا خیال علی احمد فاطمی نے بھی ظاہر کیا ہے: علی احمد فاطمی، شرر کی ناول نگاری (دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو، [illegible])۔
۱۰۶۔ محمد علی طبیب، عبرت، حصہ اول (ہردوئی: مرقع عالم پریس، ۱۹۲۵ء)، ص ۲۱۔
۱۰۷۔ ایضاً، ص ۲۴۔
۱۰۸۔ ایضاً، ص ۲-۳۳۔
۱۰۹۔ ایضاً، ص ۳۱۔
۱۱۰۔ علامہ راشد الخیری، موؤدہ (دہلی: عصمت بک ڈپو، ۱۹۳۵ء)
۱۱۱۔ جاگیرداری کے عمومی تعارف اور اس کے زیرِ اثر پیدا ہونے والی ثقافت کے حوالے سے دیکھیے: ڈاکٹر مبارک علی، جاگیرداری اور جاگیردارانہ کلچر (لاہور: مشعل، ۱۹۹۶ء)؛ پاکستانی سماج کے جاگیردارانہ عناصر کے حوالے سے دیکھیے اسی کتاب کا اضافہ شدہ ایڈیشن جس کے ضمیمے میں پاکستان میں جاگیرداری کا جائزہ موجود ہے: ڈاکٹر مبارک علی، جاگیرداری (لاہور: فکشن ہاؤس، ۱۹۹۶ء)، ص ۲۳۲-۱۶۷۔ ایک یورپی عالم جاگیرداری کا تعارف کرواتے ہوئے، اس کے ان اوصاف کا ذکر کرتے ہے:

A "development pushed extremes of the element of personal dependence in society, with a specializing military class occupying the higher levels in the social scale; an extreme subdivision of the rights of real property; a graded of rights owner land created by this subdivision and corresponding in broad outline to the grades of personal dependence just

referred to; and a dispersal of political authority amongst a hierarchy of persons who exercised in their own interest powers normally attributed to the state and which are often, in fact, derived from its break-up.

F. L. Ganshof, *Feudalism*, Trans, Philip Grierson (London: Longman, 1964), p.xv.

جاگیرداری کے ان اوصاف میں ایک درجہ بند سماجی ڈھانچہ جس کے بالائی حصوں پر عسکری طبقوں کا قبضہ ہوتا ہے، زمین پر اختیارات، اسی سماجی درجہ بندی اور باہمی انحصار کے باعث مضبوط کرتے ہوتے ہیں اور ریاست کی سیاسی قوت، اختیارات کی تقسیم ہے، افراد اپنے ذاتی مفادات کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ یعنی سیاست، ریاست، زمین، وسائل اور سماج سب پر اختیار اور اقتدار کا ایک درجہ بند نظام موجود ہوتا ہے جو مختلف اقتدار کے ذریعے اس نظام کو مضبوط بناتا ہے۔ ریاض احمد نے لکھا ہے کہ "جاگیرداری نظام کو اپنے اندر پاس اقتدار کا ایک دعویٰ ہوتا ہے ___ بغاوت کی ___[...]۔" وہ اس تحقیق کے اس رویے پر تنقید کرتے ہیں جو ان اقتدار کے خاتمے کے بعد یورپ میں سامنے آیا۔ ریاض احمد "نیا بنگال"، علامت، شمارہ ۱۴ (اکتوبر ۱۹۹۰ء)، ص ۹۱۔ سماجی تھیوریز کا انحصار زرعی وسائل پر کنٹرول سے منسلک ہوتا ہے اسی لیے جاگیرداری کا بنیادی اہمیت اختیار کر جاتا ہے۔ یہ محض جاگیردار خاندانوں کا مسئلہ نہیں، خود مغلیہ خاندان میں شہزادیوں کی شادیاں نہ کرنے کا رواج موجود تھا۔ تفصیل کے لیے دیکھیے:

Harbans Mukhia, *The Mughals of India* (Oxford: Blackwell, 2004)

۱۱۲۔ مضمر قاری (Implied Reader) کے مباحث کے لیے دیکھیے:

Wolfgang Iser, *The Implied Reader* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978)

۱۱۳۔ محمد علی صدیقی، عبرت، حصہ دوم (بمبئی: رفیق عام پریس، س ن)، ص ۱۱۸۔

۱۱۴۔ بیسویں صدی میں تاریخ کا علم (Discipline) کئی تبدیلیوں سے گزرا۔ اب اسے محض سیاسی تاریخ تک محدود رکھنے کا رجحان ختم ہوا، دوسری طرف صرف سرکاری دستاویزات کو مستند سمجھنے کے خیال پر بھی تنقید ہوئی اور ذاتی کاغذات (یادداشتیں، ڈائریاں، سوانح عمریاں) بھی تاریخ کے ماخذات میں شامل ہونے لگے۔ پھر "معروضیت" کے اکہرے تصور کا جائزہ بھی لیا گیا جس سے تاریخ میں کئی نقطہ ہائے نظر کی گنجائش پیدا ہوئی۔ اس ضمن میں تفصیل کے لیے دیکھیے:

Peter Burke, ed., *New Perspectives on Historical Writing* (Cambridge: Polity, 1992)

ہندوستان میں تاریخ نویسی نے ۱۹۸۰ء کی دہائی میں ایک اہم موڑ لیا۔ بنگال سے تعلق رکھنے والے دانشوروں نے تاریخ کے قومی (National) نوآبادیاتی اور استعماری (Colonial) رویے کا تجزیہ کرتے ہوئے تاریخ میں محکوموں کے نقطۂ نظر کی عدم موجودگی پر توجہ دلائی۔ اس ضمن میں رنجیت گوہا (Ranajit Guha) اور پارتھا چٹرجی (Partha Chatterjee) کا کام خصوصی اہمیت کا حامل ہے۔ گویا نے Subaltern Studies کے نام سے مضامین کا انتخاب کتابی سلسلے کی شکل میں پیش کرنا شروع کیا جو آکسفورڈ یونیورسٹی پریس دہلی سے شائع ہوتا رہا۔ ان مضامین کے انتخاب کے لیے دیکھیے:

Ranajit Guha, Gayatri Chakaravorty Spivak, eds., *Selected Subaltern Studies* New

York: Oxford University Press, 1988); Ranajit Guha, ed., *A Subaltern Studies Reader, 1986-1995* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997)

۱۱۵۔ عبدالحلیم شرر، لعبتِ چین (لاہور: کتاب منزل، ۱۹۵۰ء)۔

۱۱۶۔ ناول عشقیہ قصہ ہوتا ہے، یہ تصور شرر کے ہاں موجود ہے۔ انھوں نے لکھا: ''ہر تاریخی واقعہ کا کسی داستانِ عشق سے متعلق ہونا بھی ضروری نہیں، مگر ناول کے لیے عشق ایک لازمی سی چیز ہے۔'' بہ حوالہ پروفیسر عبدالسلام، ''فردوس بریں''، مشمولہ تخلیق و تنقید (لاہور: اردو مرکز، ۱۹۶۳ء)، ص ۳۲۔ شرر کے خیال میں ناول کا اہم ترین عنصر 'دلچسپی' ہے جسے پیدا کرنے کا طریقہ ان کی نظر میں ''سوائے حسن و عشق'' کے اور کوئی نہیں۔ شرر، عبدالعزیز ورجنا، ص ۵-۱۳۔

نتائج

نتائج

انسان، جہانِ معنی کا باسی ہے۔ ثقافت، زندگی کرنے اور اسے فہم کے دائرے میں لانے کا اسلوب ہے۔ ثقافت کا یہی پہلو انسانی زندگی کو، معنوی دنیا کا مرتبہ عطا کرتے ہوئے، باقی دنیاؤں سے تمیز کرتا اور اسے عقل و دانش کی بنیاد فراہم کرتا ہے۔ یہی عقل و دانش انسانی زندگی کے ارتقا کی سیڑھی ہے۔ اس مطالعے میں ثقافت کے اسی تصور کو پیش نظر رکھا گیا ہے۔ معنوی دنیا تعمیر و تخریب کی دنیا ہے۔ یہ ایسی دنیا ہے جو افراد کو داخل و خارج کی تفہیم میں مدد دیتی ہے اور ان کے لیے ممکن بناتی ہے کہ وہ اپنی خواہشوں کی تشکیل کر سکیں۔ یہ دنیا ان خواہشوں کی تکمیل کے لیے امکانات بھی فراہم کرتی ہے۔ یوں ثقافت فہم و ادراک کے منطقے سے تعلق بھی رکھتی ہے اور عملی زندگی سے بھی منسلک ہے۔

ناول بہ یک وقت معنوی دنیا کی تشکیل کا ذریعہ اور اظہاریہ ہے۔ ادبی اصناف میں ناول، ثقافت کی ہمہ گیری کو گرفت میں لینے کی صلاحیت کا حامل ہے۔ ثقافت مختلف افراد کے درمیان کشاکش کو ایک راستہ دینے کی کوشش کرتی ہے۔ یہی کشاکش علامتی دنیا میں متشکل ہوتی ہے۔ اس تشکیل پر سماجی و تکنیکی تبدیلیاں اثر ڈالتی ہیں۔ اردو میں ناول برِعظیم کے استعماری دور میں سامنے آیا۔ یہ استعماری صورتِ حال سے براہِ راست متاثر ہوا۔ اس دوران تشکیل پانے والی ثقافت کے اظہار کے لیے یہ مرکزی صنف بن کر ابھرا۔ یہ محض اتفاق نہیں کہ جب بنے بنائے تصورِ کائنات میں استعماری مڈبھیڑ سے شکنیں پڑنے لگیں، حقیقت واضح، دوٹوک نہ رہی اور نئے نظامِ زندگی کے قیام نے نو لی سماجی درجہ بندی کو تعمیر کرنا شروع کیا، عین اسی دوران اردو دنیا کو نئے فکشن کی ضرورت پڑی۔ پرانی اصناف حقیقت کے جس تصور سے پروان چڑھی تھیں، اس پر سیاسی شکست اور انگریزی تعلیم کی وجہ سے شکوک پیدا ہونے لگے تھے۔ ایسے وقت میں جب حالات کی پیچیدگی بھول بھلیاں بن گئی تھی، وہ اصناف جو صحیح غلط کا واضح مابعدالطبیعی تصور رکھتی تھیں، زیادہ کارآمد نہ رہیں۔ ایسے کثیر معنوی دور میں ناول کا سامنے آنا بامعنی ہے۔

ناول نے ایسے وقت میں وجود پایا جب برِعظیم کے اہلِ اقتدار شکستوں سے دوچار تھے۔ ایک طرف اگر حکومت کھو جانے کی بکی تھی تو دوسری طرف استعماری کلامیے کا دور دورہ تھا جس میں دیسی آبادی ان گھڑ، ناتراشیدہ، پچھڑی ہوئی اور سیاسی، علمی اور عملی سوجھ بوجھ سے عاری تھی جسے 'مہذب' بنانے کی ذمہ داری استعمار کاروں نے سنبھال رکھی تھی۔

ناول اور ثقافت میں تعلق کی دریافت کے لیے اس کتاب میں بشریاتی تصورِ ثقافت کو کام میں لایا گیا ہے۔ یہاں موضوع اور ہیئت کی روایتی دوئی کے تصور سے انحراف کرتے ہوئے یہ دیکھنے کی کوشش کی گئی کہ موضوع اور ہیئت کس طرح ایک ہی اصولِ ثقافت سے جڑے ہیں۔ اس تعلق کی تحقیق کے لیے ثقافت کے تصورِ کائنات (World View) اور

نتائج

خلقیے (Ethos) کو مطالعے کا موضوع بنایا گیا۔ تصورِ کائنات کو جب جانچا گیا تو تقدیر کا تصور وہ بنیادی علامت نظر آیا جو اردو ناول میں پیش کی گئی ثقافت میں مرکزی حیثیت کا حامل ہے۔ اس تصور نے موضوع اور ہیئت ہر دو پر اپنے اثرات چھوڑے ہیں۔ تقدیر کے تصور سے اردو ناول میں راوی کی ایک خصوصی حیثیت قائم ہوئی جسے ہم نے 'مطلق العنان راوی' قرار دیا ہے۔ مطلق العنان راوی تقدیر کے جبری تصور سے پیدا ہوا ہے۔ قادرِ مطلق کے تصور کی موجودگی میں انسان مجبورِ محض بن کر سامنے آتا ہے۔ اردو ثقافت میں ناول کے ذریعے یہ کوشش کی گئی کہ راوی ___ اور نتیجتاً مصنف ___ کی حیثیت مطلق العنان بن جائے جو جیسے چاہے، کرداروں کو تعمیر کرے۔ کرداروں پر یہ کنٹرول علامتی سطح پر اپنے اختیار کو اثبات دینے کا طریقہ ہے۔ علامتی اقتدار کی دنیا، مادی دنیا سے منسلک ہوتی ہے۔ کرداروں پر اس علامتی اقتدار سے سماجی دنیا میں مضمرات پیدا ہوتے ہیں۔

ثقافت کے معنوی تصور کی روشنی میں ہم نے دوسری بنیادی علامت 'جوہر' کا تجزیہ کیا۔ جوہر کے جائزے سے باور آیا کہ یہ تصورِ کائنات کا اہم ترین عنصر ہے۔ اس تصور کی روشنی میں ہر ذرہ اپنے مخصوص 'جوہر' کا حامل ہے۔ اس بنیاد پر ہر فرد کو بھی ایک مخصوص جوہر کا مظہر تصور کیا گیا۔ اس کے بعد ناول میں کرداروں کی جو تصویر بنی، وہ بھی اسی 'جوہریت' (Essentiality) سے متاثر تھی۔ اسی کا نتیجہ ہے کہ ابتدائی اردو ناول نگاروں کے ہاں کرداروں کی تشکیل میں ایک بنیادی خوبی کو مرکز بنانے کا رجحان ملتا ہے۔ یہ نذیر احمد کے اسم بامسمیٰ کردار ہوں یا سرشار، طبیب اور راشد الخیری کے مثالی کردار، سب اسی 'جوہریت پسندی' سے متشکل ہوئے تھے۔ مغربی پیمانوں پر پرکھنے کی بجائے، کرداروں کی پیش کش سے ان ناولوں کا تجزیہ کیا گیا اور یہ نتیجہ برآمد ہوا۔ اس کتاب میں کسی خارجی پیمانے پر پرکھتے ہوئے ناول نگاروں کے لتے نہیں لیے گئے کہ ان کے کردار ا کہرے ہیں۔ کوشش کی گئی ہے کہ اس ثقافت کے بنیادی تصورات کا سراغ لگایا جائے جن کے زیرِ اثر اردو ناول اور اس کے کرداروں کا انفراد قائم ہوتا ہے۔

ناول سے برآمد ہونے والے خلقیے (Ethos) کا اہم پہلو 'شریف' کا تصور ہے۔ ناول کے کرداروں کا عمل، ان کی دنیا اور اس کا فہم سب اسی تصور کے ذریعے سامنے آئے۔ ناول نگار نے اپنے کرداروں کو انسان نہیں، شریف یا رزیل کے درجوں میں دیکھا۔ اُس کے نزدیک انسان اپنی خصوصیات لے کر پیدا ہوتا تھا۔ یہ خصوصیات 'نسلی' تھیں۔ یہاں کردار کے طرزِ عمل کا انحصار اس کی نسل پر تھا۔ حقیقت کو نسلی بنیادوں پر متشکل کرنے میں ناول نگار کو یہ سہولت ملی کہ وہ مطلق العنان راوی کے ذریعے کرداروں کو علیحدہ علیحدہ خانوں میں بانٹ بھی سکتا تھا اور انھیں قابلِ فہم بنانے کے لیے قاری کے سامنے بڑے اعتماد سے ان کی وضاحت کر سکتا تھا۔

'شریف' ایک ایسی بنیادی علامت تھی جس کے ذریعے ناول نگار خوب و زشت کے پیمانے بھی سامنے لا رہے

تھے اور خود کو عزیز اقدار کی صورت گری بھی کر رہے تھے۔ انھوں نے 'اعلیٰ اقدار' کو اسی آئینے میں دیکھا اور دکھانے کی کوشش کی۔ اس تصور کے ذریعے یہ آسانی میسر آئی کہ وہ مطلوبہ طرزِ عمل کی وضاحت کر سکیں اور کرداروں کے اس سے انحراف پر اپنا ردِعمل دیں۔

شریف کا تصور متوسط طبقے کے لیے دو سطح پر کام کر رہا تھا۔ پہلا اس کی مدد سے وہ خود کو مقامی آبادی سے ممیز کر سکتے تھے۔ وہ اس طرح کہ شریف کی بنیادی شرط آبا و اجداد کا غیر ہندوستانی ہونا تھا۔ شریف یا تو سید ہو سکتے تھے، شیخ (صدیقی، فاروقی، عثمانی، علوی، ہاشمی وغیرہ)، مغل یا پٹھان۔ شریف کے تصور نے ناول نگاروں کے لیے امکان پیدا کیا کہ وہ خود کو مقامی غیر مسلم ہندوستانی آبادی سے مختلف بنا کر دکھا سکیں۔ دوسری سطح پر یہی تصور یوں کام آیا کہ ہندوستان کے طبقاتی سماج میں خود کو مسلم افتادگانِ خاک اور پیشہ وروں سے ممیز کرنے کے لیے اسے استعمال کیا گیا۔

کرداروں کی تعمیر میں اشراف کو دی جانے والی اہمیت یوں بھی واضح ہے کہ زیرِ مطالعہ عہد میں سوائے پریم چند کے، شاید ہی کوئی ایسا ناول نگار ہو جس نے کسی غیر شریف کو مرکزی کردار بنایا ہو۔ ناول نگاروں کے ہاں کرداروں کے انتخاب میں یہ ایسا کڑا معیار ہے، جس پر پورا نہ اترنے والا کردار کبھی 'اعلیٰ' بن کر سامنے نہیں آتا۔ استثنائی مثالوں کو چھوڑ کر شاید ہی ناول نگار اس معیار سے باہر گئے ہوں۔ نسل پر مبنی شرافت کا یہ معیار اتنا سخت ہے کہ اگر کوئی کردار کسی غیر شریف سے شادی کا ناتا جوڑتا ہے تو اس کو 'بساندی بوٹی کا گندہ شوربا' کہا جاتا ہے۔

اشراف کی طرف سے ناول کو اپنا امتیاز ثابت کرنے کا ایک ذریعہ بنایا گیا۔ یہ امتیازیت ناول نگاروں کے خاندانی پس منظر سے جڑی ہوئی ہے۔ اس عہد کے بیشتر ناول نگار اسی طبقۂ اشراف سے متعلق ہیں۔ یہ توجیہہ کی جا سکتی ہے کہ اسی لیے ان کی نظر میں کوئی غیر شریف نہیں جچتا۔ اگر پسندیدہ اقدار کا سوال ہو تو بھی نظرِ انتخاب شریف پر ہی پڑتی ہے۔

ثقافت میں اعلیٰ معیارات محض شریف کے ذریعے سامنے نہیں آئے، زبان بھی اردو ثقافت کے لیے اس کی صورت گری کا ایک ذریعہ بن کر سامنے آئی۔ اردو ثقافت میں زبان کئی حیثیتیں لے کر سامنے آتی ہے۔ 'اہلِ زبان' کے تصور پر تو اٹھارویں سے بیسویں صدی تک مختلف بحثیں چلتی رہی ہیں۔ اردو ناول بھی زبان کے اس کردار سے بچ نہیں پایا۔ جس طرح اردو ثقافت میں زبان کو سماجی حیثیت کے معیار کا درجہ حاصل ہے، اسی طرح ناول میں بھی کرداروں کی تشکیل کے دوران یہ 'حقیقت' ناول نگاروں کے پیشِ نظر رہی ہے۔ کبھی زبان تصورِ کائنات میں مخصوص مقام و مرتبے کا ذریعہ بن گئی ہے، کبھی مہذب ہونے کی نشانی اور کبھی کرداروں کے درمیان سماجی حیثیت کے لحاظ سے پایا جانے والا امتیاز زبان کے استعمالات میں پائے جانے والے فرق سے نمایاں کیا گیا ہے۔ ناول نگاروں نے کردار

نتائج

کے مکالموں میں زبان کے امتیازی اوصاف کو خصوصی اہمیت دی ہے۔

اشراف کے لیے خود کو دوسروں سے ممیز کرنے والا ایک اور مظہر رسم و رواج ہے۔ ثقافتی مطالعے میں ہم نے رسوم کو سماجی مکالمے (Social Interaction) کے طور پر دیکھا ہے، جس نے مختلف افراد ثقافت کے لیے اپنی سماجیت (Sociality) کو عملی صورت دینا ممکن بنایا۔ ناولوں میں رسم و رواج دو سطح پر کام کر رہے ہیں۔ ان میں حصہ لینا اور اپنی قدرت کا اظہار کرنا سماجی سطح پر اعتراف کے لیے استعمال ہوتا رہا ہے۔ یہ خوشی کا موقع ہو یا غم کی گھڑی، کرداروں کے لیے رسم و رواج ایک ایسے اسلوب کے طور پر سامنے آتے ہیں، جس کے ذریعے وہ ثقافت میں مخصوص مقام و مرتبہ حاصل یا ثابت کر سکتے ہیں۔ رسم و رواج خوشی کو اظہار کے دائرے میں لانے کا سلیقہ ہیں اور غم کو گوارا بنانے کا وسیلہ بھی۔ دوسری سطح رسموں کے حوالے سے اصلاح کا رجحان ہے۔ اس سطح پر رسموں کو 'زوال' کا سبب اور اپنی امتیازی نسلی اور سماجی حیثیت کے 'اخلاص' میں 'ملاوٹ' کی وجہ مانا جاتا ہے۔ اس رجحان میں رسمیں دو طرح سے بری ہیں: ایک تو رسومات میں ہونے والے مالی ضیاع نے ان کے حوالے سے حساسیت پیدا کی تو دوسری طرف یہ سمجھا گیا کہ رسوم کی وجہ سے اشراف کا ہندوستانی آبادی سے امتیاز مٹ گیا ہے۔ یہ بے جا نہیں کہ شاہی نظام کے تحت چلنے والی جاگیرداری کے خاتمے پر ہی رسم و رواج کی یہ 'برائی' سامنے آئی ہے۔ مغل معاشی بندوبست کے خاتمے نے رسم و رواج اور ان کے علاوہ ایسی تمام سرگرمیوں کی، جنھیں کمزور معاشی صورت حال میں نبھانا مشکل تھا، مذمت کا رویہ پروان چڑھایا۔ رسموں کی یہ خرابی اگر ذاتی خراب معاشی صورتِ حال کے سبب سے تھی تو استعماری کلامیے نے بھی مقامی آبادی کو اس حوالے سے حساس بنایا کہ ان کا 'مذہب' رسم و رواج کے علاوہ کچھ نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ 'مذہبی' اور 'نیچری' دونوں طرح کے اصلاح پسند، رسم و رواج کے معاملے میں یک زبان ہیں اور کوشش کرتے ہیں کہ کہ مذہب کی عملی (Lived) صورت کی بجائے متنی (Scriptural) تشکیل پر زور دیں۔ یہ بات پیشِ نظر رہے کہ دونوں کسی نہ کسی طرح دستگیری کے لیے جس ادارے کے محتاج تھے وہ اب نہیں رہا تھا۔ اصلاح کے بالمقابل رسم و رواج کی ذیل میں دوسرا رویہ بھی سامنے آیا، جس کے مطابق رسم و رواج ہی 'قدامت' کا 'جوہر' تھے۔ انیسویں صدی میں اگر رسم و رواج کو بدلنے پر اصرار تھا تو بیسویں صدی میں استعماریت کے آخری دور میں یہی رسم و رواج بعض انگریز مخالف ادیبوں کے لیے اپنی شناخت اور استعماریت کے خلاف جدوجہد کا استعارہ بن گئے۔

ثقافت کے مطالعے میں ہم نے اس بات کا خیال بھی رکھا کہ کرداروں کی پیش کش ہو، ان کے طرزِ عمل پر تبصرہ یا راوی کی مطلق العنانی حیثیت، جس طرح معنوی دنیا سے منسلک ہے، اسی طرح اس کے سماجی مضمرات بھی ہیں۔ جب ناول نگاروں کی خاندانی حیثیت اور ان کی صنف (Gender) پر غور کیا گیا تو یہ بات سامنے آئی کہ ناولوں میں تعمیر کی گئی

معنوی دنیا، خود ناول نگاروں کی مستحکم حیثیت کے قیام میں معاون تھی۔ جس طرح اشراف کو ہی واحد معیار بنایا گیا اور دنیا بھر کی خوبیاں ان میں جمع کر دی گئیں، یہ معنوی دنیا میں اپنی سیادت (Hegemony) قائم کرنے کا ایک طریقہ تھا۔ یہ سیادت سماجی اور صنفی سطحوں پر قائم کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ناولوں میں تواتر سے اچھائیوں کا منبع اشراف کو بتانا ایک سطح پر متون میں ایسی پیش کش کے ذریعے سماجی سطح پر اپنی سیادت کو ثابت کرنا تھا۔ سماج کو ایسا تصور کرنا ایک تفہیم تھا جسے تواتر سے پیش کر کے 'حقیقت' میں ڈھالنے کی کوشش کی گئی۔ اس سے سماجی سطح پر اشراف کے لیے ایک قبولیت اور ان کی اقدار اور معیارات کو سند کا درجہ حاصل ہوا۔

دوسری طرف ناول نگار نے حقیقت کو 'صنفیت' (Gendered) کے اندر تصور کیا۔ اس کے نزدیک انسان دو بڑے منطقوں میں تقسیم تھا: مرد اور عورت۔ طبعی خصوصیات میں پائے جانے والے اختلاف کو امتیاز کا ذریعہ بنایا گیا۔ یہ ثابت کیا گیا کہ اختلاف بذاتہٖ امتیاز پر دلیل ہے۔ دکھایا گیا کہ عورت، مرد سے مختلف ہونے کے سبب کم تر ہے۔ اسی بنیاد پر عورتوں کو ہر معاملے میں مردوں کا دست نگر بننے کی تلقین کی گئی۔ اس دوران میں اگر روزمرہ سے دلیل ملی، کسی خاص مذہبی تعبیر سے یا عمومی مشاہدے سے، اسے بے دریغ اپنے نقطہ نظر کے ثبوت کے لیے استعمال کیا گیا۔ اس عہد میں اردو ناول کا حاوی کلامیہ مردانہ ہی رہا۔ یہ عورت کی تربیت کا معاملہ ہو یا بچوں کی پرورش کا، پردے کا مسئلہ ہو یا عصمت کا تصور، ان کی تعبیر مردانہ نظر سے ہوئی۔ اس دوران عورتوں کو مردوں کی ایک طفیلی بنا کر دکھانے کی کوشش کی گئی، تاہم ناول کی صنف اپنی گھٹی میں آزادہ روی لیے پیدا ہوئی ہے، اس لیے تعجب نہیں کہ جو ناول مردوں کو عورتوں پر حاکم بنانے کی تبلیغ کرتے ہیں، انھی کے نسوانی کردار اپنے عمل اور مکالمے سے اس کلامیے کو چیلنج کرتے ہیں۔

ابتدائی اردو ناولوں کے مرد کرداروں میں معاشی اور سماجی بہتری لانے میں خواتین کرداروں کا اہم رول ہے۔ مراۃ العروس کی اصغری، محمد کامل کو نوکری کے گر سکھاتی ہے اور اس کی خراب عادتوں کا سد باب بھی کرتی ہے؛ فسانہ آزاد کی حسن آرا، آزاد ایسے آوارہ گرد کو ''شریف'' بنانے میں بنیادی کردار ادا کرتی ہے اور اس کی زندگی کو ایک مقصد عطا کرتی ہے؛ کچھ اسی نوعیت کی ذمہ داری صورۃ الخیال کی ولایتی نبھاتی ہے۔ انیسویں صدی کے دوسرے نصف میں جب عورتوں کو 'ناقص العقل' اور 'ناقص الدین' قرار دیا جاتا تھا، ان کرداروں کی موجودگی اس سماجی کشمکش کی طرف اشارہ کرتی ہے، جو سماجی اختیار (Agency) کی کھینچا تانی کے ماحول میں عموماً دیکھنے میں آتی ہے۔ یہ کردار اپنے دور کی خواتین کے لیے ایک نمونہ فراہم کرنے کی سعی بھی ہیں اور خواتین کے اس نئے کردار (Role) کی طرف اشارہ کناں بھی جو نئی سماجی صورتِ حال میں ان کی ذمہ داریوں میں تبدیلی اور دائرہ کار میں اضافے سے ممکن ہوئی۔

نتائج

ہم نے 'ثقافتی تبدیلی' کا جائزہ لینے کے لیے سوروکن کے سماجی اور ثقافتی تحرک (Social and Cultural Mobility) کے تصور کو استعمال کیا۔ اس کی روشنی میں ہم نے امراؤ جان ادا اور شاہدِ رعنا کا تجزیہ کیا اور دکھایا کہ ان کرداروں میں آنے والی تبدیلی کو کس طرح سمجھا جا سکتا ہے۔ ہم نے جائزہ لیا کہ آج تک جو لکھنوی ثقافت کو طوائف کے گرد گھومتا ہوا دکھایا جاتا ہے، وہ ایک طرح پر 'حقیقت' کو الٹا کر کے دیکھنے کے مترادف ہے۔ حال آں کہ طوائف ایسا ثقافتی سرمایہ (Cultural Capital) جمع کرتی ہے جس کی لکھنوی ثقافت میں اہمیت ہے۔ اگر یہاں شعر اور ادب کی اہمیت ہے تو طوائف محض اپنے حسن کی مشاطگی میں مصروف نہیں رہتی، وہ ادبی تربیت حاصل کرتی ہے؛ اگر یہاں سوز خوانی کو پسند کیا جاتا ہے تو امراؤ کو یہ بھی سیکھنا پڑتا ہے۔ یہ محض رقص یا ادائیں نہ تھیں جنھوں نے امراؤ کے سماجی مرتبے میں صعودی تحرک پیدا کیا، یہ ادبی تربیت اور سوز خوانی سے واقفیت تھی جس نے اس کا شہرہ شاہی دربار تک پہنچا دیا اور اسے بہو بیگم نے بلوا بھیجا۔

شاہدِ رعنا کے تجزیے سے یہ سامنے آیا کہ کس طرح سماجی اقتدار معاشی استحکام سے جڑا ہے۔ اگر ایک فرد معاشی سرمایہ اکٹھا کرتا جاتا ہے تو اپنے گروہ میں اس کی سماجی حیثیت بھی مقتدر ہوتی جاتی ہے۔ ناول کے تجزیے سے یہ ثابت کیا گیا کہ کرداروں کا اختیار ان کے سماجی اور معاشی استحکام سے جڑا تھا۔ جوں جوں کردار ان منطقوں میں ترقی کرتے جاتے، ان کا اپنی ذات پر اختیار اور دوسروں پر اقتدار بھی مستحکم ہو جاتا ہے۔

ناول میں سماجی یا ثقافتی تحرک کے لیے تعلیم اور بعض نئے پیشے بھی اہم ذرائع کے طور پر دکھائے گئے۔ جو کردار معاشی اعتبار سے کم تر تھے، ان کے پاس تعلیم و تربیت ایسا ذریعہ تھا جس کی مدد سے وہ سماجی درجہ بندی کے زینے میں بلندی کی طرف سفر کر سکتے تھے۔ اصغری نے اپنی نند محمودہ کا بیاہ شہر کے سرکردہ خاندان میں تعلیم و تربیت کے بل پر کیا۔ اس کے علاوہ طوائفوں کے پاس ایکٹرس بن کر سماجی طور پر معروف درجے میں شامل ہونے کے مواقع سرفراز عزمی نے اپنے ناولوں میں دکھائے۔

سماجی یا ثقافتی تحرک کے ضمن میں ناول نگاروں کا رویہ مخمصے کا شکار ہے۔ وہ اس حق میں ہیں کہ طوائفیں اپنا پیشہ چھوڑ دیں لیکن اس حق میں نہیں کہ ان کے بچے درس و تربیت کے لیے شرفا کے بچوں کے ساتھ تعلیمی اداروں میں بیٹھیں۔ یہ محض طوائفوں کے ساتھ نہیں، رذیلوں کے بچوں کا تعلیم کے ذریعے ملازمتیں حاصل کرنا نذیر احمد کے ناولوں میں ناپسندیدہ ہے۔ عورتوں کی تربیت کے ضمن میں تو خاص طور پر ناول نگار یک زبان ہیں کہ اشراف / اجلاف کی لڑکیوں کا ایک جگہ مل کر تعلیم حاصل کرنا کئی طرح کے خطرات کا پیش خیمہ بن سکتا ہے۔ سب سے پہلے تو یہی کہ اس سے اشراف اجلاف کی متصورہ تقسیم کے مٹ جانے کا اندیشہ ہے۔ ہم نے دکھایا کہ اصلاح کے لیے لکھے جانے والے ناول اشراف

اجلاف تعلیم کو کسی صورت تجھے پر تیار نہیں۔ اصغری اگر لڑکیوں کی تعلیم کے لیے گھر پر مکتب کھولتی ہے تو صرف اشراف کی بچیوں کو اپنے ہاں جگہ دیتی ہے۔ افسانۂ نادر جہاں کی طاہرہ بھی تربیت کے لیے گھر پر صرف اشراف کی بچیوں کو آنے کی اجازت دیتی ہے۔ ناول نگار تعلیم و تربیت کے ضمن میں بھی اشراف کی سیادت کو قائم رکھنے کے خواہاں رہے ہیں۔

ثقافتی مطالعے کے دوران تجزیے کا موضوع تاریخی ناول بھی رہا۔ ہم نے دیکھنے کی کوشش کی کہ یہ ناول کس ثقافتی تصویر کو نمایاں کرتا ہے۔ تحقیق سے یہ بات سامنے آئی کہ ماضی کی تشکیل نو کے دوران مصنفین نے مخصوص عوامی ذوق کو پیش نظر رکھا۔ اس لیے ماضی کی اکہری تصویر ابھر کر سامنے آئی۔ اس تصویر میں بھی جنگ کا عنصر حاوی رہا ہے۔ ان ناولوں کے مرد کردار اگر شجاعت اور بہادری میں بے مثال ہیں تو عورتیں حسین ترین جو کبھی مردوں پر عاشق ہیں۔ جنگ اور عشق کا تعلق ان ناولوں میں اس قدر گہرا ہے کہ ایک کے بغیر ناول نگار نے دوسرے کا تصور نہیں کیا۔ جنگ زدہ ناولوں میں ایک جری بہادر مرد اور ایک فریب دلانگ حسینہ مرکزی کردار بن کر آتے ہیں۔ ان میں مرد عام طور پر مسلمان اور خاتون عموماً غیر مسلم ہوتی ہے۔ ان ناولوں کے ہیرو، عام اس سے کہ ان کا تعلق کس مذہب و ملت سے ہے، دو تلوار لڑاتے ہیں یا عشق۔ تاریخی اردو ناول میں یہ طریقہ کار اس قدر ضروری خیال کیا گیا کہ اچھی خاصی سنجیدہ تاریخی واقعات کی بھی باز تشکیل (Reconstruction) اسی فارمولے پر کی گئی۔ حتیٰ کہ واقعۂ کربلا کو ناول کا روپ دیتے ہوئے، حزن سے زیادہ اس کی دلہن سے سروکار رہتا ہے۔

اشراف کی تعمیر میں جس طرح خواتین سے 'عصمت' کا تقاضا کیا گیا، تاریخی کرداروں کی تعمیر میں بھی اسی ایک قدر کی تلاش کی گئی۔ خواتین کرداروں سے بس اسی ایک صفت کا تقاضا کیا گیا۔ اس کے علاوہ ان سے مطلوب باقی اوصاف میں حسن سرفہرست رہا۔ یہ بات خصوصاً توجہ میں آئی کہ حسن کا بیان صرف غیر مسلم عورتوں کے حوالے سے سامنے آیا۔ ماضی کی تشکیل جو قوم میں جوش اور اسے ترقی کی طرف راغب کرنے کے لیے کی گئی، وہ مردانہ خواہشوں کی نذر ہو گئی۔ ان ناولوں میں ترقی سے مراد محض جنگ کر کے اقتدار حاصل کرنے کو قرار دیا گیا۔ غیر مسلم حسین عورتوں کو مسلمانوں پر عاشق دکھایا گیا، وہ بھی اس عالم میں کہ وہ اپنے پسندیدہ مسلمان مردوں کے لیے گھربار، قوم، وطن، مذہب تو چھوڑ ہی دیتی ہیں، اپنوں کے خلاف جنگ کرنے سے بھی انھیں دریغ نہیں رہتا۔ پھر یہ بات بھی مشاہدے میں آئی کہ دنیا کو شرک سے پاک کرنے کے لیے لڑی جانے والی جنگیں لونڈیاں اکٹھی کرنے، حوروں سے ملنے کے شوق میں شہادت اختیار کرنے اور نازنین کے حصول میں بدل گئیں۔ ان تاریخی ناولوں کی لغت اور تفہیم بہت محدود ہیں۔ ہر پھر کر ایک ہی موقف بار بار سامنے آتے ہیں۔ آئینہ وہی رہتا ہے چہرے بدلتے جاتے ہیں۔

مسلمان مرد اور غیر مسلم عورت کی جوڑی ناولوں میں دکھانے کی وضاحت ہمارے خیال میں 'اشراف ثقافت' کے ذریعے کی جاسکتی ہے۔ جس ثقافت میں عورت کے لیے معیاری طرزِ عمل یہ ہو کہ اس کی آواز بھی کسی غیر مرد کے کانوں میں نہ پڑے اور دوسری طرف یہ تصور کہ ناول بغیر حسن وعشق کے تذکرے کے ممکن نہیں، ناول نگار کو یہ راستہ سمجھاتا ہے کہ غیر مسلم عورت کا کردار خلق کرے اور اس کے حسن کے بیان میں دل کے حوصلے نکالے۔ اس سے عورت کے بارے اشراف ثقافت کے معروف تصورات پر بھی زد نہیں پڑتی اور مردانہ انا کو یہ اطمینان بھی حاصل ہو جاتا ہے کہ دنیا بھر کی حسینائیں ہماری گرویدہ ہیں۔

ثقافتی مطالعے میں شناخت سازی کے عمل کا جائزہ لینے کے لیے تعمیریت (Constructionist) کا طریقۂ کار استعمال میں لایا گیا۔ دیکھنے کی کوشش کی گئی کہ اردو ناول ثقافتی شناخت سازی میں کیا کردار ادا کرتا ہے۔ اس تجزیے میں دو بنیادی دائروں محیط (Macro) اور ضمنی (Micro) کا تجزیہ کیا گیا۔ بڑے دائرے میں اردو ناول نے قومی سطح پر جس طور شناخت وضع کی اس کا جائزہ لیا گیا۔ اس سطح پر ناول میں امتیازی اوصاف کو تشکیل دیا گیا ہے۔ جس کے لیے افتراق اور اشتراک کو استعمال کیا گیا۔ افتراق کے ذریعے منفی جدلیات استعمال کرتے ہوئے، یہ دکھانے کی کوشش کی گئی کہ 'ہم' کیا نہیں ہیں اور اشتراک میں ان بنیادی علامتوں کو نمایاں کیا گیا جو مختلف افراد کو 'ہم' کے صیغے میں جوڑ دے۔

اردو ادباء و قارئین کی جن استعماری نصابوں پر تربیت ہوئی اس کے پس منظر، اہم نکات اور استعماری کلامیے کا تجزیہ کیا گیا۔ اردو ناول میں شناخت سازی کے عمل پر استعماری نصابوں میں پیش کیے گئے کلامیے نے اثرات مرتب کیے ہیں۔ کولونیل نصابوں اور ناول میں پیش کی گئی مختلف محیط شناختوں میں خاطر خواہ مماثلت موجود ہے۔ ہماری دلیل یہ ہے کہ شناخت سازی کے دوران خود کو دوسروں سے ممیز کرنے کے لیے جن علامتوں پر توجہ مرکوز کی گئی اور جو طریقہ کار وضع کیا گیا وہ استعماری کلامیے سے متاثر ہے۔ انگریزوں نے ہندوستانی آبادی کو سمجھنے کے لیے جو مختلف زمرے بنائے، انھیں تعلیمی نصابوں میں 'حقائق' کا درجہ مل گیا۔ اردو ناول نے کرداروں کی شناخت سازی کے دوران انھی حقائق سے اثر قبول کیا۔ استعمار کار خود کو مقامی آبادی سے ممیز بتانے کے لیے جس امتیازی منطق کو پھیلاتے ہیں، انگریزوں کی نمائندگی کے دوران اردو ناول میں عموماً اسی پر صاد کیا گیا ہے۔ ان ناولوں میں عام طور پر انگریز علم و حکمت، تدبر اور تہذیب و شرافت کا اعلیٰ نمونہ بن کر سامنے آئے۔ ان کے مقابلے میں ہندوستانی رعایا مفسد اور ان گھڑ تھی جسے مہذب بنانے کی اشد ضرورت سامنے لائی گئی۔ شناخت سازی کے بڑے دائرے میں ہندوستان کی آبادی سے اپنا امتیاز پیدا کرنے کے لیے مذہب اور سماجی درجہ بندی دونوں کا سہارا لیا گیا۔ اس دوران اصلاح کے نام پر امتیاز سازی کا ایک رجحان سامنے

آیا، جس میں روزمرہ زندگی سے جڑی ہر وہ بات استناد یا ہر ٹھہری جس کا تعلق کسی بھی طرح دیسی آبادی سے تھا۔ ثقافت کی اس تطہیر سے ایک شناخت 'مسلم' واضح کی گئی جو برعظیم کے دیگر گروہوں سے مختلف تھی اور یہی اختلاف اس کے ممتاز اور برتر ہونے کا ثبوت قرار پایا۔ شناخت سازی کے چھوٹے دائرے میں خود 'مسلم' شناخت کے اندر کئی ذیلی گروہ نمایاں کر لیے گئے۔ اس دائرے میں اشراف نے خود کو احمق نوابوں اور رزیل اجلافوں سے ممیز بنایا۔ اس طرح خود اپنی ہی تجویز کردہ 'شناخت' میں کئی رخنے ڈال دیے گئے۔

اردو ناول کے اس مطالعے سے کوشش کی گئی ہے کہ اس ثقافت تک رسائی حاصل کی جائے جو ناول کی ہیئت، تکنیکوں اور موضوعات کو تشکیل دیتی ہے۔ اس مطالعے میں ہم نے خاص ان انفرادی اوصاف کو سامنے لانے کی کوشش جو ناول کو 'اردو ناول' بناتے ہیں۔

کتابیات

کتابیات

ناول

آزاد، نواب سید محمد۔ سوانح عمری مولانا آزاد۔ عظیم آباد: مسیح صادق پریس، ۱۸۹۱ء۔

آزاد، نواب سید محمد۔ نوابی دربار، مرتبہ ممتاز منگلوری۔ لاہور: مکتبہ خیابانِ ادب، ۱۹۶۶ء۔

احمد مرزا خان۔ فسانۂ بیوہ۔ دہلی، خادم الاسلام پریس، س۔ن۔

اشک، اوپندر ناتھ۔ ستاروں کے کھیل۔ الہ آباد: اپنا ادارہ، ۱۹۸۸ء۔

افضل الدین احمد، نواب۔ فسانۂ خورشیدی، حصہ اول و دوم۔ کلکتہ: اسٹار بک ڈپو، س۔ن۔

الطاف حسین حالی۔ مجالس النسا، حصہ اول و دوم۔ لاہور: مطبع سرکاری، ۱۸۸۳ء۔

بدر الزماں کلکتوی۔ ''احسن'' مشمولہ کلیات بدر، مرتبہ پروفیسر محمد تقی۔ کلکتہ: محمد تقی، ۲۰۱۲ء۔

پریم چند۔ میدانِ عمل۔ اسلام آباد: الحمرا پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۱ء۔

پریم چند۔ بازارِ حسن، حصہ اول۔ لاہور: دارالاشاعت پنجاب، ۱۹۳۸ء۔

پریم چند۔ بازارِ حسن، حصہ دوم۔ لاہور: دارالاشاعت پنجاب، ۱۹۳۹ء۔

پریم چند۔ مجموعہ منشی پریم چند۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء۔

حسن، مسز ا۔ ظ۔ روشنک بیگم۔ لاہور: دارالاشاعت پنجاب، ۱۹۴۰ء۔

راشد الخیری، علامہ۔ آفتابِ دمشق۔ کراچی: عصمت بک ڈپو، ۱۹۶۲ء۔

راشد الخیری، علامہ۔ تمغۂ شیطانی۔ دہلی: عصمت بک ڈپو، ۱۹۲۷ء۔

راشد الخیری، علامہ۔ جوہرِ قدامت۔ دہلی: عصمت بک ایجنسی، ۱۹۳۶ء۔

راشد الخیری، علامہ۔ ستونتی۔ دہلی: عصمت بک ایجنسی، ۱۹۳۸ء۔

راشد الخیری، علامہ۔ سرابِ مغرب۔ دہلی: عصمت بک ایجنسی، ۱۹۴۰ء۔

راشد الخیری، علامہ۔ شاہین و دراج۔ دہلی: عصمت بک ڈپو، ۱۹۴۴ء۔

راشد الخیری، علامہ۔ ''شبِ زندگی''، مشمولہ مجموعہ راشد الخیری۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء۔

راشد الخیری، علامہ۔ شہزادہ امین کا دم واپسیں۔ دہلی: عصمت بک ایجنسی، ۱۹۳۲ء۔

راشد الخیری، علامہ۔ صبحِ زندگی۔ دہلی: احمد مجتبیٰ برادرز، ۱۹۳۳ء۔

راشد الخیری، علامہ۔ عروسِ کربلا۔ کراچی: عصمت بک ڈپو، ۱۹۶۲ء۔

راشد الخیری، علامہ۔ ''فسانۂ سعید''، مشمولہ مجموعہ راشد الخیری۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء۔

راشد الخیری، علامہ۔ ماہِ عجم۔ کراچی: عصمت بک ڈپو، س۔ن۔

راشد الخیری، علامہ۔ موؤدہ۔ دہلی: عصمت بک ڈپو، ۱۹۳۵ء۔

راشد الخیری، علامہ۔ نوحۂ زندگی۔ دہلی: تمدن بک ڈپو، ۱۹۲۰ء۔

رسوا، مرزا ہادی۔ اختری بیگم۔ لکھنؤ: مہادیو پرشاد تاجر کتب، ۱۹۲۳ء۔

رسوا، مرزا ہادی۔ امراؤ جان ادا، مرتبہ ظہیر فتح پوری۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۹ء۔

رسوا، مرزا ہادی۔ ذاتِ شریف۔ کراچی: اردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۸۳ء۔
رسوا، مرزا ہادی۔ شریف زادہ۔ لکھنو: آتش محل، س۔ن۔
رشید النسا۔ اصلاح النسا۔ کراچی: روشن خیال احمد برادرز، ۲۰۰۰ء۔
سدرشن، مہاشہ۔ کنجِ عافیت۔ لاہور: رام کنیا بک ڈپو، ۱۹۲۹ء۔
سرشار، رتن ناتھ۔ بچھڑی ہوئی دُلھن۔ لکھنو: اصح المطابع، ۱۳۴۰ ہجری، ۲۲/۱۹۲۱ء۔
سرشار، رتن ناتھ۔ پی کہاں۔ لکھنو: سیٹھ کندن لال پریس، ۱۹۱۷ء۔
سرشار، رتن ناتھ۔ جامِ سرشار۔ کراچی: مکتبہ اسلوب، ۱۹۶۱ء۔
سرشار، رتن ناتھ۔ سیرِ کہسار، دو جلدیں۔ لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۲ء۔
سرشار، رتن ناتھ۔ فسانہ آزاد، چار جلدیں۔ لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۴ء۔
سرشار، رتن ناتھ۔ کامنی۔ لکھنو: اصح المطابع، س۔ن۔
سرشار، رتن ناتھ۔ کڑھم دھم۔ لکھنو: اصح المطابق، س۔ن۔
سرشار، رتن ناتھ۔ ہشو۔ لکھنو: مطبع شامِ اودھ، س۔ن۔
سرفراز حسین دہلوی، قاری۔ انجامِ عیش۔ دہلی: مطبع مجتبائی، س۔ن۔
سرفراز حسین دہلوی، قاری۔ بہارِ عیش۔ دہلی: تمدن بک ڈپو، ۱۹۲۹ء۔
سرفراز حسین دہلوی، قاری۔ خمارِ عیش۔ دہلی: تمدن بک ایجنسی، ۱۹۲۹ء۔
سرفراز حسین دہلوی، قاری۔ سعادت۔ دہلی: تمدن بک ایجنسی، ۱۹۲۷ء۔
سرفراز حسین دہلوی، قاری۔ سعید۔ دہلی: تمدن بک ایجنسی، ۱۹۲۷ء۔
سرفراز حسین دہلوی، قاری۔ شاہدِ رعنا۔ کراچی: اردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۶۰ء۔
سرفراز حسین دہلوی، قاری۔ مس عنبریں۔ دہلی: قاری بک ڈپو، س۔ن۔
شاد عظیم آبادی، سید علی محمد۔ حلیۃ الکمال۔ پٹنہ: صبح صادق پریس، ۱۸۸۳ء۔
شاد عظیم آبادی، سید علی محمد۔ صورۃ الخیال۔ پٹنہ: صبح صادق پریس، ۱۸۸۳ء۔
شاد عظیم آبادی، سید علی محمد۔ ہیبۃ المقال۔ پٹنہ: صبح صادق پریس، ۱۸۸۳ء۔
شرر، عبدالحلیم۔ آغا صادق کی شادی۔ بمبئی: سلطان حسین تاجر کتب، ۱۹۳۰ء۔
شرر، عبدالحلیم۔ الفانسو۔ لکھنو: دل گداز پریس، ۱۹۳۰ء۔
شرر، عبدالحلیم۔ اندلس کی شہزادی۔ لکھنو: قومی پریس، ۱۹۰۱ء۔
شرر، عبدالحلیم۔ بدرالنسا کی مصیبت۔ لاہور: کتاب منزل، س۔ن۔
شرر، عبدالحلیم۔ دل چسپ، حصہ اول و دوم۔ لاہور: گیلانی الیکٹرک پریس، ۱۹۳۰ء۔
شرر، عبدالحلیم۔ رومۃ الکبریٰ۔ لاہور: مکتبہ القریش، ۱۹۸۶ء۔
شرر، عبدالحلیم۔ شوقین ملکہ۔ لکھنو: دل گداز پریس، س۔ن۔
شرر، عبدالحلیم۔ غیب دان دلھن۔ لکھنو: دل گداز پریس، ۱۹۱۱ء۔
شرر، عبدالحلیم۔ فاتح مفتوح۔ لکھنو: دل گداز پریس، ۱۹۱۶ء۔
شرر، عبدالحلیم۔ فردوسِ بریں، مرتبہ سید وقار عظیم۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۵ء۔
شرر، عبدالحلیم۔ فلورا فلورنڈا۔ لاہور: مکتبہ القریش، ۱۹۸۶ء۔

شرر، عبدالحلیم- قیس و لبنیٰ- بمبئی: کتابی دنیا، س۔ن۔
شرر، عبدالحلیم- لعبتِ چین- لاہور: کتاب منزل، ۱۹۵۰ء۔
شرر، عبدالحلیم- ملک العزیز ورجنا، مرتبہ ممتاز منگلوری- لاہور: مجلسِ ترقیِ ادب، ۱۹۶۴ء۔
شرر، عبدالحلیم- مینا بازار- لکھنؤ: دل گداز پریس، ۱۹۲۵ء۔
شفیع دہلوی، خواجہ محمد- ناکام- دہلی: محبوب المطابع، ۱۹۴۱ء۔
طبیب، حکیم محمد علی- اختر و حسینہ، حصہ اول و دوم- ہردوئی: رفیق عالم پریس، س۔ن۔
طبیب، حکیم محمد علی- عبرت، حصہ اول- ہردوئی: مرقع عالم پریس، ۱۹۲۵ء۔
طبیب، حکیم محمد علی- عبرت، حصہ دوم و سوم- ہردوئی: رفیق عالم پریس، ۱۹۲۴ء۔
طبیب، حکیم محمد علی- نیل کا سانپ- ہردوئی: مرقع عالم پریس، س۔ن۔
طیبہ بیگم بلگرامی- انوری بیگم- کراچی: سماء ایڈیٹوریل اینڈ پبلشنگ سروسز، ۲۰۱۰ء۔
ظفر جہان بیگم، محترمہ- اختری بیگم- لاہور: دارالاشاعت پنجاب، ۱۹۳۲ء۔
عزیز احمد- آگ- لاہور: مکتبہ جدید، ۱۹۵۶ء۔
عزیز احمد- گریز- لاہور: مکتبہ جدید، ۱۹۴۲ء۔
عصمت چغتائی- کلیاتِ عصمت چغتائی- لاہور: مکتبہ شعر و ادب، س۔ن۔
کرشن چندر- شکست- دہلی: ساقی بک ڈپو، ۱۹۴۵ء۔
محمد خان، حاجی- طلبِ صادق- دہلی: خادم الاسلام پریس، ۱۳۱۴ ہجری، ۱۸۹۶/۹۷ء۔
محمد سعید، مرزا- خوابِ ہستی- اسلام آباد: الحمرا، ۲۰۰۴ء۔
محمد سعید، مرزا- یاسمین- اسلام آباد: الحمرا، ۲۰۰۱ء۔
محمد عبدالرحمٰن بی۔اے۔ عارف و زینب، یعنی محاربات پلونا، معروف بہ کارنامہ غازی عثمان پاشا نوری- لاہور: رفاہِ عام سٹیم پریس، ۱۸۹۹ء۔
محمدی بیگم- صفیہ بیگم- لاہور: دارالاشاعت پنجاب، ۱۹۱۸ء۔
منشی سجاد حسین- احمق الذین- لکھنؤ: کتابی دنیا، س۔ن۔
منشی سجاد حسین- سرگزشتِ حاجی بغلول- لکھنؤ: ادبی پریس، ۱۹۲۶ء۔
منشی سجاد حسین- کایا پلٹ- لکھنؤ: منشی نول کشور، س۔ن۔
نذیر احمد- ابن الوقت- مرتبہ سید سبطِ حسن- لاہور: مجلسِ ترقیِ ادب، ۱۹۹۵ء۔
نذیر احمد- ایامیٰ- آگرہ: مطبع شمسی، س۔ن۔
نذیر احمد- "بنات النعش" مشمولہ کلیات ڈپٹی نذیر احمد- لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء۔
نذیر احمد- توبۃ النصوح- مرتبہ افتخار احمد صدیقی- لاہور: مجلسِ ترقیِ ادب، ۱۹۹۴ء۔
نذیر احمد- فسانہ مبتلا- مرتبہ افتخار احمد صدیقی- لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۰۷ء۔
نذیر احمد- مراۃ العروس، دوسرا ایڈیشن- دہلی: صدیقی پریس، س۔ن۔
نواب فخر النساء نادر جہاں بیگم- افسانۂ نادر جہاں، حصہ اوّل و دوم- لکھنؤ: نول کشور پریس، ۱۹۱۸ء۔
نیاز فتح پوری- شہاب کی سرگزشت- کراچی: حلقۂ نیاز و نگار، س۔ن۔
ہوش، مرزا عباس حسین [illegible] حصہ اوّل و دوم- لکھنؤ: کتاب نگر، س۔ن۔

اردو کتب

آدم شیخ۔ مرزا رسوا: حیات اور ناول نگاری۔ لکھنو: نسیم بک ڈپو، ۱۹۸۱ء۔

آصف فرخی۔ عالمِ ایجاد۔ کراچی: شہرزاد، ۲۰۰۴ء۔

ابواللیث صدیقی۔ تہذیب و تاریخ۔ کراچی: غضنفر اکیڈمی، ۱۹۹۲ء۔

احسن فاروقی، ڈاکٹر محمد۔ ادبی تخلیق اور ناول۔ کراچی: مکتبۂ اسلوب، ۱۹۶۳ء۔

احسن فاروقی، ڈاکٹر محمد۔ اردو ناول: تاریخ و تنقید۔ لاہور: اردو اکیڈمی، 1951ء۔

احمد ندیم قاسمی، خلیفہ عبدالحکیم اور ڈاکٹر محمد اجمل۔ ثقافت کیا ہے۔ لاہور: ادارہ ثقافتِ اسلامیہ، ۱۹۹۹ء۔

اسلوب احمد انصاری۔ اردو کے پندرہ ناول۔ علی گڑھ: یونیورسل بک ہاؤس، ۲۰۰۳ء۔

اشتیاق احمد، مرتب۔ کلچر: منتخب تنقیدی مضامین۔ لاہور: بیت الحکمت، ۲۰۰۷ء۔

اشفاق محمد خان، ڈاکٹر۔ نذیر احمد کے ناول: تنقیدی مطالعہ۔ لکھنو: اتر پردیش اردو اکادمی، ۲۰۰۷ء۔

اظہر علی فاروقی۔ اتر پردیش کے لوک گیت۔ نئی دہلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۱ء۔

اعظمی، شہاب ظفر۔ اردوٗ ناول کے اسالیب۔ دہلی: تخلیق کار پبلشرز۔

افتخار احمد صدیقی، ڈاکٹر۔ نذیر احمد: احوال و آثار۔ لاہور: مجلسِ ترقیِ ادب، ۱۹۷۱ء۔

افتخار عالم بلگرامی، مرتب۔ حیات النذیر۔ دہلی: شمسی پریس، ۱۹۱۲ء۔

افضال بٹ، ڈاکٹر محمد۔ اردو ناول میں سماجی شعور۔ اسلام آباد: پورب اکیڈمی، ۲۰۰۹ء۔

انتظار حسین۔ علامتوں کا زوال۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۳ء۔

انتظار حسین۔ نظریے سے آگے۔ لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء۔

انور پاشا، ڈاکٹر۔ ہندو پاک میں اردو ناول: تقابلی مطالعہ۔ نئی دہلی: پیش رو پبلی کیشنز، ۱۹۹۲ء۔

انیس ناگی۔ نذیر احمد کی ناول نگاری۔ لاہور: فیروز سنز، ۱۹۶۷ء۔

ایس اے رحمان، جسٹس۔ مقالاتِ رحمان، مرتبہ شیما مجید۔ لاہور: نگارشات، ۱۹۸۹ء۔

ایم ڈی تاثیر، ڈاکٹر۔ نثرِ تاثیر۔ مرتبہ فیض احمد فیض۔ اسلام آباد: پورب اکادمی، ۲۰۰۹ء۔

بازغہ قندیل۔ اردو ناول میں زوالِ فطرتِ انسانی کی تمثیلات۔ اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۱۲ء۔

بینی ڈکٹ، روتھ۔ نقوشِ ثقافت، مترجمہ سید قاسم محمود۔ اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۱۲ء۔

تبسم کاشمیری، مرتب۔ نقدِ سرشار۔ لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۶۸ء۔

تبسم کاشمیری، ڈاکٹر۔ اردو ادب کی تاریخ، ابتدا سے ۱۸۵۷ء تک، جلد اول۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۲ء۔

تبسم کاشمیری۔ فسانۂ آزاد: ایک تنقیدی تجزیہ۔ لاہور: منظور پریس، ۱۹۷۸ء۔

جعفر رضا۔ عبدالحلیم شرر۔ نئی دہلی: ساہتیہ اکادمی، ۱۹۸۸ء۔

جمیل جالبی، ڈاکٹر۔ پاکستانی کلچر، دوسرا ایڈیشن۔ کراچی: ایسٹ پبلشرز لمیٹڈ، ۱۹۷۳ء۔

حمزہ سعید، ڈاکٹر۔ اردو ناولوں میں نسائی حسیت۔ دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۹ء۔

حمید احمد خان، پروفیسر۔ تعلیم و تہذیب: مجموعہ خطبات و مقالات۔ لاہور: مجلسِ ترقیِ ادب، ۱۹۷۵ء۔

حیات افتخار۔ اردو ناولوں میں ترقی پسند عناصر۔ لکھنو: نسیم بک ڈپو، ۱۹۸۸ء۔

خالد اشرف، ڈاکٹر۔ برصغیر میں اردو ناول۔ دہلی: کتابی دنیا، ۲۰۰۳ء۔

خالد سعید بٹ، ڈاکٹر، جنید اقبال، گلزار آفاقی اور محمد داؤد، مرتبین۔ قومی تشخص اور ثقافت۔ اسلام آباد: ادارہ ثقافت پاکستان، ۱۹۸۳ء۔

رالف رسل۔ اردو ادب کی جستجو، مترجمہ محمد سرور رجا۔ کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۲۰۰۳ء۔

رشید امجد، ڈاکٹر، مرتب۔ پاکستانی ثقافت: پاکستانی ادیبوں کے منتخب مضامین۔ اسلام آباد: اکادمی ادبیات، ۱۹۹۹ء۔

زبیر رانا۔ داستان ثقافت، جلد اول۔ لاہور: مصباح سنز پبلشرز، ۱۹۸۶ء۔

سبط حسن، سید۔ پاکستان میں تہذیب کا ارتقا۔ کراچی: کتب پرنٹرز، ۱۹۷۵ء۔

سراج منیر۔ مقالاتِ سراج منیر، مرتبہ سہیل عمر۔ کراچی: اکادمی بازیافت، ۲۰۱۰ء۔

سردار احمد جعفری، ممتاز حسین، جگن ناتھ آزاد اور پرکاش پنڈت، مرتبین۔ ۵۱ء کا بہترین ادب۔ دہلی: مکتبہ شاہراہ، ۱۹۵۲ء۔

سرور، آل احمد صدیقی۔ تنقیدی اشارے۔ علی گڑھ: مسلم ایجوکیشنل پریس، ۱۹۴۷ء۔

سلیم اختر، ڈاکٹر۔ ادب اور کلچر۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۳ء۔

سلیم اختر، ڈاکٹر۔ داستان اور ناول۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۱ء۔

سہیل بخاری، ڈاکٹر۔ ناول نگاری: اردو ناول کی تنقید اور تاریخ۔ لاہور: میری لائبریری، ۱۹۶۶ء۔

سید عبداللہ، ڈاکٹر۔ کلچر کا مسئلہ۔ لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، ۱۹۷۷ء۔

شاد عظیم آبادی، سید علی محمد۔ صورتِ حال۔ پٹنہ: ٹی پریس، 1893ء۔

شاہد حسین رزاقی۔ پاکستانی مسلمانوں کے رسوم و رواج۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۶ء۔

شبنم رضوی۔ عصمت چغتائی کی ناول نگاری۔ دہلی: شبنم رضوی، ۱۹۹۲ء۔

شمس الرحمٰن فاروقی۔ تعبیر کی شرح۔ کراچی: اکادمی بازیافت، ۲۰۰۴ء۔

شمس الرحمٰن فاروقی۔ ساحری، شاہی، صاحب قرانی: داستانِ امیر حمزہ کا مطالعہ، جلد اول۔ دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو، ۱۹۹۹ء۔

شمیم حنفی، سہیل احمد فاروقی، مرتبین۔ سر سید سے اکبر تک۔ نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۲۰۱۱ء۔

شمیم حنفی۔ ادب، ادیب اور معاشرتی تشدد۔ نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۲۰۰۸ء۔

شمیم حنفی۔ تاریخ، تہذیب اور تخلیقی تجربہ۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۶ء۔

شمیم حنفی۔ جدیدیت کی فلسفیانہ اساس۔ نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۱۹۷۷ء۔

شمیم حنفی۔ قاری سے مکالمہ۔ نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۱۹۹۸ء۔

شیدا، راجیند رناتھ۔ مطالعے اور جائزے، دوسرا ایڈیشن۔ دہلی: وین دنیا پبلشنگ کمپنی، ۱۹۵۷ء۔

شیما مجید، مرتب۔ فیض احمد فیض اور پاکستانی ثقافت: تحریریں اور تقریریں۔ کراچی: پاکستان اسٹڈی سینٹر، جامعہ کراچی، ۲۰۰۷ء۔

طاہرہ سرور، ڈاکٹر۔ تجزیات۔ لاہور: اکادمیات، ۲۰۱۳ء۔

عبدالماجد دریابادی۔ مضامین عبد الماجد دریا بادی، مرتبہ غلام دستگیر رشید۔ حیدر آباد دکن: ادارہ اشاعتِ اردو، ۱۹۴۳ء۔

عبدالحی، ڈاکٹر۔ محمد علی طبیب: حیات اور تصانیف۔ دہلی: ڈاکٹر عبدالحی، ۱۹۸۹ء۔

عبدالسلام، ڈاکٹر۔ مرزا رسوا اور سماجی ناول۔ لکھنؤ: اردو پبلشرز، ۱۹۸۵ء۔

عبدالسلام، پروفیسر۔ تخلیق و تنقید۔ لاہور: اردو مرکز، ۱۹۶۳ء۔

عبدالمجید سالک۔ مسلم ثقافت ہندوستان میں۔ لاہور: ادارہ ثقافتِ اسلامیہ، س۔ن۔

عزیز احمد، پروفیسر۔ برصغیر میں اسلامی کلچر، مترجمہ ڈاکٹر جمیل جالبی، طبع سوم۔ لاہور: ادارہ ثقافتِ اسلامیہ، ۲۰۰۵ء۔

عزیز لکھنوی۔ مرزا رسوا، مرتبہ ابوالخیر کشفی۔ کراچی: اردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۸۵ء۔

عطش درانی، مرتب۔ اسلامی تہذیب و ثقافت۔ لاہور: شاخ زریں، ۱۹۸۶ء۔

عظیم الشان صدیقی۔ اظہار خیال۔ دہلی: عظیم الشان صدیقی، ۱۹۹۰ء۔

کتابیات

عظیم الشان صدیقی۔اردو ناول - آغاز و ارتقاء: ۱۸۵۷ء تا ۱۹۱۴ء۔دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،۲۰۰۸ء۔

عقیلہ جاوید، ڈاکٹر۔اردو ناول میں تانیثیت۔ملتان: بہاالدین یونی ورسٹی،۲۰۰۵ء۔

علی احمد فاطمی۔عبدالحلیم شرر بحیثیت ناول نگار۔لکھنو: نصرت پبلشرز،۱۹۸۶ء۔

علی عباس حسینی،سید۔ ناول کی تاریخ اور تنقید۔لکھنو: انڈین بک ڈپو،س۔ن۔

فاروق عثمان۔ اردو ناول میں مسلم ثقافت۔ملتان: بیکن بکس،۲۰۰۲ء۔

فتح محمد ملک،مرتب۔پاکستانی زبانوں کا ربطِ باہم۔اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان،۲۰۱۰ء۔

فتح محمد ملک۔انداز نظر۔لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز،۱۹۹۹ء۔

فخرالکریم صدیقی،ڈاکٹر۔اردو ناول میں خاندانی زندگی۔الہ آباد: ڈاکٹر فخرالکریم صدیقی،۱۹۸۴ء۔

فرزانہ نسیم۔اردوناول میں متوسط طبقہ کے مسائل۔دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،۲۰۰۶ء۔

فرمان فتح پوری،ڈاکٹر۔اردو نثر کا فنی ارتقاء۔لاہور: الوقار پبلی کیشنز،۱۹۹۷ء۔

فرمان فتح پوری،ڈاکٹر۔اردو فکشن کی مختصر تاریخ۔ملتان: بیکن بکس،۲۰۰۶ء۔

نقیر احمد فیصل،مرتب۔ انتخابِ احتشام حسین۔لاہور: لاہور اکیڈمی،س۔ن۔

فہمیدہ کبیر۔اردو ناول میں عورت کا تصور: نذیر احمد سے پریم چند تک۔نئی دہلی: مکتبہ جامعہ،۱۹۹۲ء۔

فیروز مکرجی۔ لکھنو اور سرشار کی دنیا۔مترجمہ مسعودالحق۔کراچی: آج کی کتابیں،۲۰۰۰ء۔

فیض احمد فیض۔ میزان۔کراچی: اردو اکیڈمی سندھ،۱۹۶۵ء۔

فیض احمد فیض۔ہماری قومی ثقافت،مرتبہ مرزا ظفر الحسن۔کراچی: ادارہ یادگار غالب،۱۹۷۶ء۔

قاضی جاوید۔برصغیر میں مسلم فکر کا ارتقا۔لاہور: نگارشات،۱۹۸۶ء۔

قاضی جاوید۔ہندی مسلم تہذیب۔لاہور: وین گارڈ بکس،۱۹۸۳ء۔

قدرت اللہ فاطمی۔پاکستانی قومیت: جغرافیائی و تاریخی تجزیہ۔لاہور: آئینہ ادب،۱۹۷۴ء۔

قدوائی،صدیق الرحمن۔ ادب، ثقافت اور دانشوری۔نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ،۲۰۰۷ء۔

قمر رئیس،ڈاکٹر،مرتب۔منشی پریم چند: شخصیت اور کارنامے۔علی گڑھ: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،۱۹۸۳ء۔

قمر رئیس۔پریم چند کا تنقیدی مطالعہ بہ حیثیت ناول نگار۔دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،۲۰۰۴ء۔

کامل قریشی،ڈاکٹر،مرتب۔اردو اور مشترکہ ہندوستانی تہذیب۔دہلی: اردو اکادمی،۱۹۸۷ء۔

کانٹ،ایمانوئیل۔ تنقیدِ عقلِ محض،مترجمہ ڈاکٹر سید عابد حسین۔دہلی: انجمن ترقی اردو،۱۹۴۱ء۔

کوسمبی،ڈی۔ڈی۔ قدیم ہندوستان کی ثقافت و تہذیب: تاریخی پس منظر میں،مترجمہ عرش ملسیانی۔
لاہور: فیس بکس،۱۹۸۹ء۔

کھلر،کے۔کے۔اردو ناول کا نگار خانہ۔دہلی: سیمانت پرکاشن،۱۹۸۳ء۔

گوریجہ،رشید احمد۔اردو میں تاریخی ناول۔لاہور: البلال پبلی کیشنز،۱۹۹۴ء۔

لطیف حسین ادیب،ڈاکٹر سید۔ رتن ناتھ سرشار کی ناول نگاری۔کراچی: آل پاکستان انجمن ترقی اردو،۱۹۶۱ء۔

لنگر،سوزین۔کے۔ فلسفے کا نیا آہنگ،مترجمہ محمد بشیر ڈار۔لاہور: شیش محل کتاب گھر،۱۹۶۲ء۔

مبارک علی،ڈاکٹر۔برصغیر میں مسلمان معاشرے کا المیہ۔لاہور: فکشن ہاؤس،۱۹۸۷ء۔

مبارک علی،ڈاکٹر۔جاگیرداری اور جاگیردارانہ کلچر۔لاہور: مشعل،۱۹۹۶ء۔

مبارک علی،ڈاکٹر۔جاگیرداری۔لاہور: فکشن ہاؤس،۱۹۹۶ء۔

مبشر علی صدیقی۔ادبی مقالات۔آگرہ: شاہ اینڈ کمپنی،۱۹۴۲ء۔

مجید بیدار۔ناول اور متعلقات ناول۔حیدرآباد: نیشنل فائن پرنٹنگ پریس،۱۹۸۹ء۔

محمد عارف،پروفیسر ڈاکٹر۔اردو ناول اور آزادی کے تصورات۔لاہور: پاکستان رائٹرز کوآپریٹو سوسائٹی،۲۰۱۱ء۔

محمد مجیب۔ تمدنِ ہند۔ لاہور: پروگریسو بکس، ۱۹۸۶ء۔

محمد حسن، پروفیسر۔ طرزِ خیال۔ دہلی: اردو اکادمی، ۲۰۰۵ء۔

محمد نعیم۔ اردو ناول اور استعماریت۔ لاہور: کتاب محل، ۲۰۱۷ء۔

مشتاق احمد وانی، ڈاکٹر۔ تقسیم کے بعد اردو ناول میں تہذیبی بحران۔ دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۷ء۔

مصطفیٰ علی بریلوی، سید۔ انگریزوں کی لسانی پالیسی۔ کراچی: آل پاکستان ایجوکیشنل کانفرنس، ۱۹۷۰ء۔

مظفر اقبال۔ بہار میں اردو نثر کا ارتقا: ۱۸۵۷ء سے ۱۹۱۴ء تک۔ پٹنہ: کتاب خانہ تر پولیا، ۱۹۸۰ء۔

مظفر حسن ملک۔ ثقافتی بشریات۔ اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۰۴ء۔

مظفر عباس، ڈاکٹر۔ اردو ناول کا سفر۔ لاہور: گوہر پبلشرز، س۔ن۔

ملا واحدی۔ دلی جو ایک شہر تھا: یادگار لوگ، ناقابلِ فراموش باتیں۔ کراچی: آکسفورڈ یونیورسٹی پریس، ۲۰۰۶ء۔

ملک حسن اختر، ڈاکٹر۔ تہذیب و تحقیق۔ لاہور: یونیورسل بکس، ۱۹۸۹ء۔

ممتاز احمد خان۔ آزادی کے بعد اردو ناول۔ کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۹۷ء۔

ممتاز علی، مولوی سید۔ حقوقِ نسواں۔ لاہور: مطبع رفاہ عام، ۱۸۹۸ء۔

ممتاز منگلوری، ڈاکٹر۔ شرر کے تاریخی ناول اور ان کا تحقیقی و تنقیدی جائزہ۔ لاہور: مکتبۂ خیابانِ ادب، ۱۹۷۸ء۔

منظور علی ویسریو۔ پاکستانی زبانوں میں لسانی اشتراک۔ اسلام آباد: نیشنل انسٹی ٹیوٹ آف پاکستان اسٹڈیز، قائد اعظم یونیورسٹی، ۲۰۰۷ء۔

مہ نور زمانی بیگم۔ کرشن چندر کے ناولوں میں نسوانی کردار۔ حیدر آباد: نیشنل فائن پرنٹنگ پریس، ۱۹۸۷ء۔

میلان کنڈیرا۔ ناول کا فن: مکالمے اور دیگر نگارشات، مترجمہ محمد عمر میمن۔ کراچی: شہرزاد، ۲۰۱۳ء۔

میمونہ انصاری، ڈاکٹر۔ مرزا محمد ہادی مرزا و رسوا: حیات اور ادبی کارنامے۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۳ء۔

میمونہ انصاری، مرتب۔ رسوا ایک مطالعہ۔ لاہور: مکتبہ میری لائبریری، ۱۹۸۸ء۔

نارنگ، ڈاکٹر گوپی چند۔ اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب۔ دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو، ۲۰۰۲ء۔

نارنگ، ڈاکٹر گوپی چند۔ ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں۔ لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء۔

ناصر عباس نیر، ثقافتی شناخت اور استعماری اجارہ داری۔ دہلی: کتابی دنیا، ۲۰۱۴ء۔

ناصر عباس نیر۔ مابعد نو آبادیات: اردو کے تناظر میں۔ کراچی: آکسفورڈ یونیورسٹی پریس، ۲۰۱۲ء۔

نذیر احمد۔ الحقوق و الفرائض، جلد دوم۔ دہلی: افضل المطابع، ۱۹۰۶ء۔

نصیر احمد ناصر، ڈاکٹر۔ اسلامی ثقافت۔ لاہور: فیروز سنز، س۔ن۔

نصیر احمد ناصر۔ آرزوئے حسن۔ لاہور: فیروز سنز، س ن۔

نیر مسعود۔ افسانے کی تلاش۔ کراچی: شہرزاد، ۲۰۱۱ء۔

نیر مسعود۔ مرثیہ خوانی کا فن، دوسرا پاکستانی ایڈیشن۔ کراچی: آج کی کتابیں، ۲۰۰۵ء۔

نیر مسعود۔ منتخب مضامین۔ کراچی: آج کتابیں، ۲۰۰۹ء۔

وارث علوی۔ جدید افسانہ اور اس کے مسائل۔ کراچی: آج کی کتابیں، ۲۰۰۲ء۔

وحید قریشی، ڈاکٹر۔ افسانوی ادب۔ لاہور: مقبول اکیڈمی، ۱۹۹۳ء۔

وحید قریشی، ڈاکٹر۔ پاکستانی قومیت کی تشکیلِ نو اور دوسرے مضامین۔ لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۴ء۔

وحید قریشی، ڈاکٹر۔ تحریکِ پاکستان کے ثقافتی عوامل۔ اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۷ء۔

وحید عشرت۔ پاکستانی ثقافت کی تشکیل۔ لاہور: پاکستان فلسفہ اکادمی، ۱۹۷۶ء۔

وزیر آغا۔ تنقید اور مجلسی تنقید۔ سرگودھا: مکتبہ اردو زبان، ۱۹۷۶ء۔
وزیر آغا۔ کلچر کے خدو خال۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۰۹ء۔
وقار عظیم، پروفیسر سید۔ داستان سے افسانے تک۔ لاہور: الوقار پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء۔
وہاب اشرفی، پروفیسر۔ شاد عظیم آبادی اور ان کی نثر نگاری۔ دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۴ء۔
وہاب اشرفی، پروفیسر۔ اردو فکشن اور تیسری آنکھ۔ دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۸ء۔
وی پی سوری۔ اردو فکشن میں طوائف۔ نئی دہلی: ادارہ فکرِ جدید، ۱۹۹۲ء۔
ہارون ایوب، ڈاکٹر۔ اردو ناول پریم چند کے بعد۔ لکھنو: اردو پبلشرز، ۱۹۷۸ء۔
یوسف تقی، پروفیسر۔ بنگال میں اردو ناول۔ کولکاتا: یوسف تقی، ۲۰۰۷ء۔
یوسف سرمست۔ بیسویں صدی میں اردو ناول۔ حیدر آباد دکن: نیشنل بک ڈپو، ۱۹۸۳ء۔

اردو رسائل و جرائد

اختر بستوی، ڈاکٹر۔ ''فرماں روایانِ اودھ کے دور میں تیوہاروں کی مشترکہ تہذیبی نوعیت۔'' خدا بخش لائبریری جرنل، شمارہ ۱۱۰ (۱۹۹۷ء): ۱۶-۲۰۱۔
اختر، شیر محمد۔ ''بدلتی قدریں۔'' نقوش، شمارہ ۲ (۱۹۴۸ء؟): ۶-۲۴۔
اسماعیل پانی پتی، شیخ محمد۔ ''مولوی نذیر احمد کی مذہبی تصانیف۔'' نقوش، ۶-۵۵ (مارچ ۱۹۵۶ء): ۵۶-۴۳۔
اعجاز احمد۔ ''اردو کے آئینے میں: قوم اور کمیونٹی کی نئی تشکیلات، ۶۵-۱۹۴۷'' مترجمہ اجمل کمال، آج، شمارہ ۷۹ (نومبر ۲۰۱۳ء): ص ۳۶-۷۔
اعجاز حسین، ڈاکٹر۔ ''نذیر احمد کا ذہنی تجزیہ۔'' نقوش، شمارہ ۶-۵۵ (مارچ ۱۹۵۶ء): ۱۷-۹۔
افتخار احمد صدیقی، ڈاکٹر۔ '' اقبال اور نذیر احمد کے فکری روابط۔'' اورینٹل کالج میگزین ۴۸، شمارہ ۲-۱ (مارچ، جون ۱۹۷۲ء): ۳-۲۴۱۔
امجد علی شاکر۔ ''مسلم ثقافت اور اردو زبان۔'' صحیفہ (اپریل، جون ۱۹۸۹ء): ۳۳-۲۷۔
انتظار حسین۔ ''الاؤ سے پرنٹنگ پریس تک۔'' علامت ۴، شمارہ ۳ (مارچ ۱۹۹۵ء): ۹-۲۰۵۔
اورنگ زیب ممتاز (منگوری)۔ ''ملک العزیز ورجنا: تحقیقی و تاریخی جائزہ۔'' صحیفہ، شمارہ ۵۰ (جنوری ۱۹۷۰ء): ۳۶-۱۔
ثریا حسین، پروفیسر۔ ''اردو ناول کے گذشتہ بیس سال۔'' علی گڑھ میگزین، ہم عصر اردو ادب نمبر (۸۲-۱۹۷۹ء): ۲۹-۲۰۵۔
حسرت کاسگنجوی، ڈاکٹر۔ ''جدید اردو ناول کے انقلابی اوراق۔'' ادبیات ۱۳، شمارہ ۵۳ (خزاں ۲۰۰۰ء): ۷۲-۱۶۳۔
حفصہ نسرین، ڈاکٹر۔ ''علامہ راشد الخیری: محض مصورِ غم!۔'' الماس، شمارہ ۱۴ (۳-۲۰۱۲ء): ۹۶-۸۵۔
خاکی قزلباش ایم۔اے۔ ''مولانا عبد الحلیم شرر۔'' نقوش، شخصیات نمبر ۸-۴۷ (جنوری ۱۹۵۵ء): ۵۵-۳۵۔
رشک، سلطان۔ ''ابن الوقت۔'' نیرنگ خیال ۶۶، شمارہ ۵۲-۷ (جولائی ۱۹۹۰ء): ۹-۲۵۔
روبینہ شاہین، ڈاکٹر۔ ''عبد الحلیم شرر کی نثر نگاری کا پس منظر، محرکات، نظریہ فن اور مختلف حیثیات۔'' معیار، شمارہ ۶ (۲۰۱۱ء): ۹۰-۵۷۹۔
ریاض احمد۔ ''کردار کی تخلیق۔'' صحیفہ، شمارہ ۱۷ (اکتوبر ۱۹۶۱ء): ۹۲-۸۲۔

ریاض احمد۔ ''بڑا ناول؟۔'' علامت ۱، شمارہ ۱۲ (اکتوبر ۱۹۹۰ء):۲۶۔۱۷۔

سلیم اختر، ڈاکٹر۔ ''کچھ نذیر احمد کے بارے میں۔'' صحیفہ (جنوری مارچ ۱۹۸۹ء):۱۳۔۱۔

سلیم اختر، ڈاکٹر۔ ''ناول ۔ پس منظر اور پیش منظر۔'' صحیفہ (اپریل جون ۱۹۹۰ء):۱۳۔۱۔

سید عبداللہ، ڈاکٹر۔ ''نذیر احمد کی انفرادیت۔'' نقوش، شمارہ ۶۔۵۵ (مارچ ۱۹۵۶ء):۲۷۔۱۸۔

شاہد احمد دہلوی۔ ''دلی کا ایک دور۔'' نقوش، شخصیات نمبر، شمارہ ۸۔۴۷ (جنوری ۱۹۵۵ء):۳۱۔۵۱۵۔

شعیب عظیم۔ ''اردو کی پہلی ناول نگار خاتون۔'' نقوش، شمارہ ۱۱۵ (دسمبر ۱۹۷۰ء):۶۷۔۱۵۹۔

شمس الدین صدیقی، ڈاکٹر محمد۔ ''اردو ادب کے تین زندہ جاوید کردار۔'' نیرنگ خیال ۵۷، شمارہ ۲۔۴۳ (۱۹۸۱ء):۹۔۵۲۔

شمیم حنفی، ''تہذیب اور تنقید کا رشتہ۔'' سوغات، شمارہ ۳ (ستمبر ۱۹۹۲ء):۳۶۔۳۱۔

شمیم قریشی، مس۔ ''فسانہ مبتلا کے دو نسوانی کردار۔'' صحیفہ، شمارہ ۱۷ (اکتوبر ۱۹۶۱ء):۳۰۔

صائمہ ارم، ڈاکٹر۔ ''ڈپٹی نذیر احمد کے ناول اور ذات پات کا مسئلہ۔'' الماس، شمارہ ۱۴ (۳۔۲۰۱۲ء):۲۳۔۲۱۵۔

عباس حسین، قاری۔ ''شمس العلماً مولوی نذیر احمد۔'' نقوش، شخصیات نمبر، شمارہ ۸۔۴۷ (جنوری ۱۹۵۵ء):۶۔۵۶۳۔

عبدالماجد دریابادی۔ ''اردو کے تاریخی ناول۔'' نقوش، ۸۔۷۷ (دسمبر ۱۹۵۹ء):۹۔۲۱۷۔

عظیم الشان صدیقی۔ ''فسانۂ آزاد کی کہانی۔'' نقوش، ۱۰۷ (مئی ۱۹۶۷ء):۳۱۔۱۳۱۔

علی عباس حسینی۔ ''مرزا رسوا۔'' نقوش، شخصیات نمبر، شمارہ ۸۔۴۷ (جنوری ۱۹۵۵ء):۷۲۔۶۸۔

غلام جیلانی برق۔ ''ڈپٹی نذیر احمد کے مذہبی افکار۔'' نقوش، ۶۔۵۵ (مارچ ۱۹۵۶ء):۳۳۔۲۸

فضل احمد خان دہلوی۔ ''مولانا راشد الخیری۔'' نقوش، شخصیات نمبر، شمارہ ۸۔۴۷ (جنوری ۱۹۵۵ء):۷۔۱۰۳۔

کلیم الدین احمد، ''ناول کا فن۔'' سوغات، شمارہ ۱۱ (۱۹۹۶ء):۲۲۔۱۱۲۔

محمد عبداللہ، مولوی شیخ۔ ''پردہ۔'' تہذیب نسواں ۳۲، نمبر ۱ (۵ جنوری ۱۹۲۹ء):۱۔۲۰ اور ۳۰۔۳۷۔

محمد نعیم ''اردو ناول کا آغاز اور استعماری نگرانی''، الماس، ۱۳ (۱۲۔۲۰۱۱): ص ۳۱۔۵۰۸۔

محمد نعیم، ''انیسویں صدی میں اردو کے اصلاحی ناول''، تخلیقی ادب، شمارہ ۹ (۲۰۱۲):۳۱۳۔۲۸۳۔

محمد نعیم، ''انیسویں صدی کی اردو دنیا اور استعماری حکمت عملیاں''، اورینٹل کالج میگزین ۸۶، شمارہ ۴ (۲۰۱۱ء)، ص ۱۲۶۔۸۹۔

مرزا محمد منور۔ ''تمدن کی اساس۔'' علامت ۲، شمارہ ۱۰ (اگست ۱۹۹۱ء):۱۳۔۹۔

مظفر علی سید، ''تہذیبی قومیت اور ادب، تیسری دنیا میں''، صحیفہ (جولائی ستمبر ۱۹۸۳ء):۳۸۔۲۲۔

معصومہ بخاری۔ ''ہندی مسلم تہذیب، داغ کے حوالے سے۔'' صحیفہ، شمارہ ۸۔۱۲۷ (جنوری، جون، ۱۹۹۱ء):۹۶۔

معین الرحمن، سید۔ '''توبۃ النصوح' پر پہلی تنقید۔'' صحیفہ، شمارہ ۱۵ (اپریل ۱۹۷۰ء):۹۔۱۱۔

مقصود ایس اے حسنی۔ ''ڈپٹی نذیر احمد کے راندۂ درگاہ کردار۔'' علامت ۴، شمارہ ۶ (جون ۱۹۹۳ء):۲۰۔۱۶۔

منیر احمد شیخ۔ ''ادب اور ثقافت۔'' نیرنگ خیال ۲۶، شمارہ ۵۱۔۷ (جون ۱۹۹۰ء):۳۔۳۰۔

میمونہ بیگم انصاری۔ ''امراؤ جان ادا۔'' صحیفہ، شمارہ ۲۲ (جنوری ۱۹۶۳ء):۳۔۳۰

ناصر عباس نیر۔ ''معنی واحد اور معنی اضافی کی کش مکش۔'' دنیا زاد، شمارہ ۳۹ (نومبر ۲۰۱۳ء):۱۲۷۔۷

وزیر آغا، ڈاکٹر۔ ''کلچر اور پاکستانی کلچر۔'' علامت ۱، شمارہ ۸ (جون ۱۹۹۰ء):۱۳۔۷۔

وقار عظیم، سید۔ ''اصلاح النسا ـــ ۱۸۸۱ء کا ایک ناول۔'' صحیفہ، شمارہ ۴۳ (۱۹۶۸ء):۵۷۔۴۹۔

English Books

- Ahmad, Imtiaz. *Caste and Social Stratification among Muslims in India.* New Delhi: Manohar, 1978.
- Ahmad, Imtiaz & Heimut Reifeld, eds. *Middle Class Values in India and Western Europe*. Delhi: Social Science Press, 2001.
- Muzaffar Alam, "A Muslim State in a Non- Muslim context" in *Mirror for the Muslim Prince: Islam and the Theory of State Craft*, ed. Mehrzad Boroujerdi. 163-4. New York: Syracuse University Press, 2013.
- Alam, Muzaffar. *The Languages of Political Islam.* Delhi: Permanent Black, 2001.
- Ali, Daud, ed. *Invoking the Past: The Uses of History in South Asia.* New Delhi: Oxford University Press, 2002.
- Ali, M. Ather. *Mughal India: Studies in Polity, Ideas, Society and Culture.* New Delhi: Oxford University Press, 2006.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983.
- Ara, Arjumand. "Madrasas and the Making of Muslim Identity" in *Reading Urdu Politics in India,* ed. Ather Farouqui. 89-102. New Delhi: Oxford University Press, 2006.
- Babree, Laeeq ed. *Culture of Pakistan*. Lahore: Sang-e-Meel Publications, 1977.
- Bayly, C. A. *Indian Society and the Making of British Empire.* Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Berrett, Micheale, et al. eds., *Ideology and Cultural Production*. London: Groom Helm, 1979.
- Bhabha, Homi K. *Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.
- Imre Bhanga, "Rekhta: Poetry in Mixed Language, The Emergence of Khari Boli in North India" in *Befor the Devide: Hindi and Urdu Literary Cultures*, ed. Francesca Orsini. 21-83. New Delhi: Orient Blackswan, 2011.
- Billington, Rosamund, S. Strawbridge, L. Greensides & A. Fitzsimons eds.*Cultureand Society: A Sociology of Culture.* London: Macmillan Education, 1991.

- Blackburn, Stuart & Vasudha Dalmia, eds. *India's Literary History: Essays on the Nineteenth Century*. Delhi: Permanent Black, 2004.
- Boroujerdi, Mehrzad, ed. *Mirror for the Muslim Prince: Islam and the Theory of State Craft*. New York: Syracuse University Press, 2013.
- Bourdieu, Pierre. *Distinction: a Social Critique of the Judgment of Taste*, Translated by Richard Nice. London. : Routledge & Kegan Paul, 1984.
- Burger, Arthur Asa. *Cultural Criticism: A Primer of Key Concepts*. Thousand Oaks; California: Sage Publications,1995.
- Burke, Peter. ed., *New Perspectives on Historical Writing*. Cambridge: Polity Press, 1992.
- Chattergee, Partha. *The Nation and its Fragments: Colonial and Post Colonial Histories*. Princeton; New Jersey: Princeton University Press, 1993.
- Cohen, P. & S. W. Bains, eds. *Multi-Racist Britain*. London: Routledge, 1989.
- Cohn, Bernard S. *Colonialism and Its Forms of Knowledge*. Princeton; New Jersey: Princeton University Press, 1996.
- Connolly, William. *Identity Difference: Democratic Negotiations of Political Paradox*. Ithaca; New York: Cornell University Press, 1991.
- Dani, Ahmed Hassan. "Art and Culture" in *Culture of Pakistan*, ed. Dr. Laeeq Babree. Lahore: Sang-el Meel Publications, 1977.
- Jacques Derrida, *Of Grammatology*, Trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore; London: John Hopkins University Press, 1997.
- Derrida, Jacques. *Writing and Difference*, Trans. Alan Bass. Chicago: Chicago University Press, 1978.
- Douglas, Mary. *Purity and Danger: An Analysis of the Concept of Pollution and Taboo*. London; New York: Routledge, 1996.
- Eller, Jack David. *Cultural Anthropology: Global Forces, Local Lives*. New York; London: Routledge, 2009.
- Eriksen, Thomas H. *Ethnicity and Nationalism:Anthropological Perspectines*.London: Pluto Press, 1993.
- Farouqui, Ather. ed. *Reading Urdu Politics in India*. New Delhi: Oxford University Press, 2006.
- Fatimi, Professor Qudratullah. "Roots of Art and Culture in Pakistan," in *Culture of Pakistan*, ed. Laeeq Babree. Lahore: Sang-el Meel Publications, 1977.
- Faiz Ahmed Faiz, "Role of Arts and Culture" in *Culture of Pakistan*, ed. Laeeq Babree. Lahore: Sang-el Meel Publications, 1977.

کتابیات

- Forster, Edward Morgan. *Aspects of the Novel*. London: Penguin Books, 1970.
- Franco Moretti, ed.*The Novel*, vol.1. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2006.
- Fuentes, Carlos.*This I Believe*. London: Bloomsbury,2004.
- Gallner, Ernest. *Thought and Change*. Chicago: Chicago University Press, 1965.
- Ganshof , François Louis. *Feudalism*, Translated by Philip Grierson. London: Longman, 1964.
- Geertz, Clifford. *Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973.
- Geertz, Clifford. *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York: Basic Books, 1983.
- Gilmartin, David & Bruce B. Lawrence, eds. *Beyond Turk and Hindu: Rethinking Religious Identities in Islamicate South Asia*. Gainesville: University Press of Florida, 2000.
- Gramsci, Antinio. *Selections from the Prison Notebooks*, Translated by Quintin Hoare & GeoffreyNowel-Smith. New York: International Publishers, 1971.
- Gray, Ann & Jim McGuigan, eds. *Studying Culture: An Introductory Reader*. New York: Edward Arnold, 1993.
- Guha, Ranajit. ed. *A Subaltern Studies Reader, 1986-1995*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- Guha, Ranajit & Gayatri Chakaravorty Spivak, eds., *Selected Subaltern Studies*. New York:Oxford University Press, 1988.
- Gupta, Navina. "The Politics of Exclusion: the Place of Muslims, Urdu and its Literature in Ramcandra Sukla's Hindi Sahitya ka Itihas" in *Literature and Nationalist Ideology*, ed. Hans Harder. New Delhi: Social Science Press, 2011.
- Habermas, Jurgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, Trans., Thomas Burger & Frederick Lawrence. London: Polity Press, 1989.
- Habsbaum, Eric and Terence Ranger,eds., *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Harder, Hans, ed. *Literature and Nationalist Ideology*. New Delhi: Social Science Press, 2011.
- Hall, Stuart. "Culture and State" in *The State and the Popular Culture*, ed. Open University. Milton Keynes: Open University Press, 1982.
- Hassan, Mushiral. *From Pluralism to Separatism: Qasbas in Colonial Awadh*. New Delhi: Oxford University Press, 2014.
- Iser, Wolfgang. *The Implied Reader*. Baltimore: Johns Hopkins University

Press, 1978.

- Jones, Kenneth W. *Socio Religious Reform Movements in British India.* Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Joshi, Priya. "The Market for Novels: India, 1850-1900," in *The Novel*, vol.1, ed. Franco Moretti. 495-508. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2006.
- Kempson, M.Trans. *Repentance of Nasooh*, Nazir Ahmad. London: W. H.Allen & Co., 1884.
- Khanna, Meenakshi. ed.*Cultural History of Medieval India*. New Delhi: Social Science Press, 2007.
- Kumar, Krishna . *Political Agenda of Education: A Study of Colonialist and Nationalist Ideas.* New Delhi; New Burg Park & London: Sage, 1991.
- Lelyveld,David. 'Ashraf', in *Keywords in South Asian Studies.* https://www.soas.ac.uk/southasia-institute/keywords/file24799.pdf
- Lindham, Charles. "Caste in Islam and the problem of Deviant Systems: A Critique of Recent Theory " in *Muslim Communities of South Asia*, ed. T.N. Madan. 483-98. New Delhi: Monhar, 2001.
- Lukács, György. *The Historical Novel*, Trans. Hanna and Stanley Mitchell. London: Merlin Press, 1989.
- Madan, Triloki Nath, ed. *Muslim Communities of South Asia*. New Delhi: Manohar,2001.
- Metcalf, Barbra & Thomas Metcalf. *A Concise History of India.* Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Meyer, Johann Jakob. *Sexual Life in Ancient India: A study of the Comparative History of Indian Culture*. London: Routledge and Kegan Paul, 1953.
- Miles, Robert. *Racism*. New York: Routledge, 1989.
- Minault, Gail. *Secluded Scholars: Women's Education and Muslim Social Reform in Colonial India.* Delhi: Oxford University Press, 1998.
- Mukharjee, Meenakshi. *Realism and Reality: The Novel and Society in India.* New Delhi: Oxford University Press, 1999.
- Mukhia, Harbans. *The Mughals of India* .Malden M.A.: Blackwell, 2004.
- Oesterheld, Cristina. "Entertainment and Reform: Urdu Narrative Genres in the Nineteenth century" in *India's Literary History: Essays on the Nineteenth Century*, ed. Stuart Blackburn & Vasudha Dalmia. 167-212. Delhi: Permanent Black, 2004.
- Christina Oesterheld, "Looking Beyond Gul-o-bulbul: Observations on Marsiyas

by Fazli and Sauda," in *Before the Divide: Hindi and Urdu Literary Culture*, ed. Francesca Orsini (New Delhi: Orient Blackswan, 2011.

- Oldenberg, Veena Talwar. *The Making of Colonial Lucknow*. Princeton,N.J.: Princeton University Press, 1984.
- Orsini, Francesca, ed. *Befor the Devide: Hindi and Urdu Literary Cultures*. New Delhi: Orient Blackswan, 2011.
- Orsini, Francesca. *Print and Pleasure: Popular Literature and Entertaining Fictions in Colonial North India*. Ranikhet: Permanent Black, 2009.
- Papanek , Hanna & Gail Minault, eds., *Separate Worlds: Studies of Purdah in South Asia*. Delhi: Chankya Publications, 1982.
- Pastner, Carrol McC. "Gradations of Purdah and the Creation of Social Boundaries on a Balochistan Oasis" in *Separate Worlds: Studies of Purdah in South Asia*. eds. Papanek , Hanna & Gail Minault. 164-89. Delhi: Chankya Publications, 1982.
- Petievich, Carla. *Assembly of the Rivals: Delhi, Lucknow and the Urdu Ghazal*. Lahore: Vangurd Books, 1992.
- Petievich, Carla. "Gender Politics and the Urdu Ghazal: Exploratory observations on Rekhta vs. Rekhti" in *Cultural History of Medieval India*, Meenakshi Khanna, ed. New Delhi: Social Science Press, 2007.
- Pernau, Margrit. "Middle Class and Secularization: The Muslims of Delhi in the Nineteenth Century," in *Middle Class Values in India and Western Europe*, Imtiaz Ahmad & Heimut Reifeld, eds.. Delhi: Social Science Press, 2001.
- Powell, Arvil A. "History Text Books and the Transmission of the Pre-colonial Past in North Western India in the 1860s and 1870s" in *Invoking the Past: The Uses of History in South Asia*, ed. Daud Ali. 91-133. New Delhi: Oxford University Press, 2002.
- Pritchett, Frances. *Nets of Awareness: Urdu Poetry and Its Critics*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- Rahman, Fazlur. "The Status of Women in Islam: A Modernist Interpretation," in in *Separate Worlds: Studies of Purdah in South Asia*. eds. Papanek, Hanna & Gail Minault. 285-310. Delhi: Chankya Publications, 1982.
- Rahman, Tariq. *From Hindi to Urdu: A Social and Political History*. Karachi: Oxford University Press, 2013.
- Reid, Stewart H. *Report on the Indigenous Education and Vernacular Schools in Agra, Boseli, Farrukhabad*. Agra: Secundra Orphan Press, 1852.
- Francis Robinson, "Islam and the Impact of Print in south Asia" in "The

Transmission of Knowledge in South Asia, ed. Nigel Crook. New Delhi: Oxford University Press, 1996.

- Robinson, Francis. *Separatism Among Indian Muslims: The Politics of United Provinces' Muslims, 1860-1923*. Cambridge: Cambridge University Press, 1974.
- Robinson, Francis. "Religious Change and Self in Muslim South Asia since 1800" in *Islam in History and Politics: Perspectives from South Asia*, ed. Asim Roy. 21-36. New Delhi: Oxford University Press, 2006.
- Rosenfeld, Jean E.ed. *Terrorism, Identity and Legitimacy: The four Waves Theory and Political Violance*. London & New York: Routledge, 2011.
- Roy, Asim,ed. *Islam in History and Politics: Perspectives from South Asia*. New Delhi: Oxford University Press, 2006.
- Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1978.
- Sorokin, Pitirim A.:*Social and Cultural Mobility*. New York: Free Press, 1959.
- Srinavas, Mysore Narasimhachar. *Dominant Caste and other Essays*. Delhi: Oxford University Press, 1987.
- Stark,Ulrike *An Empire of Books: The Naval Kishore Press and the Diffusion of the Printed word in Colonial India*. Ranikhet: Permanent Black, 2009.
- Storey, John, ed. *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1994.
- Susen, Simon. *The Foundations of the Social: Between Critical Theory and Reflexive Sociology*. Oxford: Bardwell Press, 2007.
- Susen, Simon & Bryan S. Turner, eds. *Legacy of Pierre Bourdieu: Critical Essays*. London; New York; Delhi: Anthem Press, 2011.
- Turner, Graeme. *British Cultural Studies: An Introduction*. London: Routledge, 1996.
- Tylor , Edward Burnett. *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*, Volume 1. London: John Murray, 1871.
- Vatuk, Sylvia. "Purdah Revisited: A Comparison of Hindu and Muslim Interpretations of the Cultural Meanings of Purdah in South Asia" in *Separate Worlds: Studies of Purdah in South Asia*,eds. Hanna Papanek & Gail Minault. 54-78. Delhi: Chankya Publications, 1982.
- White, Leslie A. *The Concept of Cultural Systems: A Key to Understanding Tribes and Nations*. New York: Columbia University Press, 1975.
- Williams, Charles J. *Census of Oudh, Vol.1, General Report*. Lucknow: Oudh

Government Press, 1869.

- Williams, Raymond. "The Analysis of Culture" in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*. 56-64. New York: Harvester Wheatsheaf, 1994.
- Williams, Raymond. *Culture and Materialism*. London: Verso, 2005.
- Williams, Raymond. *Culture and Society*. London: Verso, 2005.
- Raymond Williams, "Culture is Ordinary" in *Studying Culture: An Introductory Reader*, ed. by Ann Gray & Jim McGuigan. 5-14. New York: Edward Arnold, 1993.
- Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press,1977.
- Willis, Paul. *Common Culture*. Milton Keynes: Open University Press, 1990.
- Willis, Paul. "Shop Floor Culture, Masculinity and the wage form" in *Working Class Culture: Studies in History and Theory*, ed. John Clarke, Chas Critcher & Richard Johnson. 185-98. London: Hunchinson,1979.
- Wood, Swinge. *The Myth of Mass Culture*. London: MacMillan, 1977.

English Journals

- Aftab, Tahira. "Negotiating with Patriarchy: South Asian Muslim Women and The Appeal to Sir Syed Ahmad Khan." *Women's History Review* 16, no.10(2005): 75-97.
- Ali, Kamran Asdar. "Courtesan in the Living Room." *ISIM Review*, no.15 (2005):32-3
- Asaduddin, Muhammad. "First Urdu Novel: Contesting Claims and Disclaimers." *The Annual of Urdu Studies*, no. 16(2001): 76-97.
- Bredi, Daniela. "Fallen Women: A Comparison of Rusva and Manto." *The Annual of Urdu Studies*, no. 24(2009):109-27.
- Minault, Gail. "Sayyid Mumtaz Ali and 'Huquq un-Niswan': An Advocate of women's Rights in Islam in the Late Nineteenth Century." *Modern Asian Studies* 24،no.1 (February 1990): 147-72.
- Moretti, Franco. "Conjectures on World Literature." *New Left Review*, no.1 (Jan.-Feb.2000): 54-68
- Oesterheld, Cristina. "Nazir Ahmad and the Early Urdu Novel: Some Observations." *The Annual of Urdu Studies*, no.16(2001): 27-42.
- Papanek, Hanna. "Purdah: Separate Worlds and Symbolic Shelter." *Comparative Studies in Society and History*, no.15 (June 1973): 289-325

Safadi, Alison. " The "Fallen" Women in Two Colonial Novels: *Umrao Jan Ada* and *Bazar-e Husn/Sevasadan*." *The Annual of Urdu Studies*, no. 24(2009):16-53.

لغات

اردو لغت تاریخی اصول پر، جلد ۶۔ کراچی: ترقی اردو بورڈ، ۲۰۰۰ء۔
جابش، ذوالفقار احمد۔ اعجاز اللغات۔ لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۵ء۔
فرمان فتح پوری، ڈاکٹر۔ رافع اللغات۔ لاہور: الفیصل، ۲۰۰۵ء۔
فضل الٰہی عارف، ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان۔ فرہنگِ کارواں۔ لاہور: مکتبۂ کارواں، س ن۔
فیروز الدین، مولوی۔ فیروز اللغات۔ لاہور: فیروز سنز، س ن۔
مقبول بیگ بدخشانی، مرزا۔ اردو لغت۔ لاہور: اردو سائنس بورڈ، ۱۹۸۸ء۔
مہذب لکھنوی۔ مہذب اللغات، جلد سوم۔ لکھنو: نظامی پریس، س ن۔
وارث سرہندی، اضافے اخلاق احمد دہلوی واشفاق انور۔ قاموس مترادفات۔ لاہور: اردو سائنس بورڈ، ۱۹۸۶ء۔
وارث سرہندی۔ علمی اردو لغت۔ لاہور: علمی کتاب خانہ، ۱۹۷۶ء۔

Dictionaries

Oxford English Dictionary, Vol.3. Oxford: Clarendon Press, 1978.
The Chambers Dictionary, 11th Edition. Edinburgh: Chambers Harrap Publishers, 2008.
The New Webster Encyclopedic Dictionary of the English Language. Chicago: Consolidated Book Publishers,1970.

تحقیقی مقالہ جات

میر اشفاق۔ ''عزیز احمد کا تصورِ تاریخ و تہذیب: ایک تخلیقی فنکار کی علمی تصنیفات میں ہند اسلامی کلچر کا مطالعہ۔'' تحقیقی مقالہ برائے پی ایچ ڈی، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد، ۲۰۱۲ء۔
صوبیہ سلیم۔ ''اردو ناول کے کلیدی نسوانی کردار۔'' تحقیقی مقالہ برائے پی ایچ ڈی، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد، ۲۰۰۹ء۔
عبدالحق خان۔ ''پاکستان میں اردو ناول۔'' تحقیقی مقالہ برائے ڈی فل، یونیورسٹی آف سندھ، ۱۹۶۹ء۔
محمد منیر الدین عرشی۔ ''نذیر احمد اور ان کی ناول نگاری۔'' تحقیقی مقالہ برائے ڈی فل، یونیورسٹی آف سندھ، ۱۹۷۱ء۔
نعیم مظہر، حافظ۔ ''پاکستانی اردو ناولوں میں اسلامی فکر کی عکاسی۔'' تحقیقی مقالہ برائے پی ایچ ڈی، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد، ۲۰۰۷ء۔

Dissertations

- Dubrow, Jennifer. "From newspaper sketch to "novel": The writing and reception of "Fasana-e Azad" in North India, 1878--1880." PhD Diss., The University of Chicago, 2011.
- Perkins, Christopher Ryan. "Partitioning History: The Creation of an Islamic Public in Late Colonial India, c. 1880-1920." PhD Diss., University of Pennsylvania,2011.
- Shandilya, Krupa Kirit. "Sacred Subjects: Gender and Nation in South Asian Fiction." PhD Diss., Cornell University, 2009.
- Taranath, Anupama. "Disrupting colonial modernity: Indian courtesans and literary cultures, 1888--1912." PhD Diss., University of California, San diego, 2000.

اشاریہ

اشاریہ

آدم شیخ ۱۷۳، ۳۵۸
آزاد، نواب سید محمد ۱۷۵، ۳۵۵
آزاد، مولانا محمد حسین ۵۹
آصف فرخی ۲۵۸، ۳۵۸
ابواللیث صدیقی ۱۵، ۱۶، ۳۰، ۳۵۸
ابوالخیر کشفی ۱۷۳، ۳۵۹
اجمل کمال ۷۱، ۹۴، ۱۷۶، ۳۶۲
احتشام حسین ۷، ۱۳، ۳۳، ۳۴، ۳۹، ۴۰، ۴۴، ۲۵۹، ۳۶۰
احمد مرزا خان ۲۵۴، ۳۵۵
احمد ندیم قاسمی ۳۵۸
اختر بستوی، ڈاکٹر ۱۷۱، ۳۶۲
اخلاق احمد دہلوی ۳۸، ۳۷۱
اسلوب احمد انصاری ۳۵۸
اسماعیل پانی پتی، شیخ محمد ۲۵۲، ۳۶۲
اشتیاق احمد ۳۵۸
اشفاق انور ۳۸، ۳۷۱
اشفاق محمد خان، ڈاکٹر ۳۵۸
اشک، اوپندر ناتھ ۲۱۷، ۲۵۷، ۳۵۵
اظہر علی فاروقی ۳۵۸
اعجاز احمد ۶۰، ۹۴، ۳۶۲
اعجاز حسین، ڈاکٹر ۲۵۴، ۳۶۲
اعجاز پیرین ۱۳، ۴۰
اعظمی، شہاب ظفر ۳۳۶، ۳۵۸
افتخار احمد صدیقی، ڈاکٹر ۳۰، ۹۵، ۱۷۱، ۲۵۲، ۲۵۸، ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۶۲
افتخار عالم بلگرامی ۱۷۳، ۳۵۸
افضال بٹ، ڈاکٹر محمد ۲۵۶، ۳۵۶

افضل الدین احمد، نواب ۱۱، ۱۳۲، ۱۵۵، ۱۷۱-۳، ۱۷۶، ۲۵۶، ۳۳۶، ۳۵۵
امجد علی شاکر ۱۶، ۴۰، ۳۶۲
انتظار حسین ۳۲، ۳۳، ۳۵۸، ۳۶۲
انور پاشا، ڈاکٹر ۳۴، ۳۵۸
انیس ناگی ۲۵۲، ۳۵۸
ایس اے رحمان، جسٹس ۷، ۸، ۳۹، ۳۵۸
ایم ڈی تاثیر، ڈاکٹر ۳۲، ۳۴، ۳۵۸
بازغہ قندیل ۲۵۱، ۳۵۸
بدر الزمان کلکتوی ۱۷۲، ۲۹۶، ۳۵۵
بنی ڈکٹ، روتھ ۱۰، ۳۹، ۳۵۸
پرکاش پنڈت ۳۹، ۳۵۹
پریم چند ۳۴، ۱۹۱، ۲۱۸، ۲۲۵-۲۷، ۲۳۵، ۲۵۷، ۲۵۸، ۳۵۹، ۳۵۵، ۳۶۰، ۳۶۱
تبسم کاشمیری، ڈاکٹر vi، ۳۴، ۹۳، ۱۷۱، ۲۵۹، ۳۵۸
تحسین فراقی، ڈاکٹر ۲۵۶
ثریا حسین، پروفیسر ۳۵، ۳۶۲
جعفر رضا ۱۷۳، ۳۵۸
جگن ناتھ آزاد ۳۹، ۳۵۹
جمیل جالبی، ڈاکٹر ۶۰، ۳۵۸، ۳۵۹
جنید اقبال ۳۹، ۳۵۹
حالی، الطاف حسین ۸۲، ۹۶، ۱۳۱، ۱۵۰، ۱۶۰، ۱۶۸، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۹۳، ۱۹۵، ۲۵۲، ۳۵۵
حسرت کاسگنجوی، ڈاکٹر ۳۴، ۳۶۲
حفصہ نسرین، ڈاکٹر ۲۵۴، ۳۶۲
حمزہ سعید، ڈاکٹر ۲۵۱، ۳۵۸
حمید احمد خان، پروفیسر ۳۵۸
حمیرا اشفاق ۳۷۱
حیات افتخار ۲۵۱، ۳۵۸
خاکی قزلباش ۱۷۳، ۳۶۲
خالد اشرف، ڈاکٹر ۳۳۳، ۳۵۸
خالد سعید بٹ، ڈاکٹر ۱۹، ۳۹، ۴۰، ۳۵۸

خالد محمود خجرانی، ڈاکٹر vi
خلیفہ عبدالحکیم ۳۵۸
ذوالفقار احمد تابش ۳۸، ۳۷۱
راشد الخیری، علامہ ۱۱۵-۱۷، ۱۲۰-۲۱، ۱۲۶-۲۸، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۶۸-۶۹، ۱۷۲-۷۳، ۱۸۳-۸۵، ۱۸۸-۹۱،
۱۹۳-۹۵، ۲۰۲-۰۳، ۲۰۵، ۲۱۳، ۲۵۰، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۷، ۲۶۸، ۲۸۶-۹۲، ۳۰۰، ۳۰۶،
۳۰۷، ۳۰۹، ۳۱۳، ۳۱۶، ۳۲۲، ۳۲۵-۲۶، ۳۳۵-۳۷، ۳۴۴، ۳۵۵، ۳۶۲، ۳۶۳
۳۵۹
رالف رسل ۱۳۱، ۱۳۵-۵۳، ۱۷۳-۷۵، ۲۲۷-۸، ۲۳۰، ۲۴۴-۴۷، ۲۵۳، ۲۵۹-۶۰، ۳۵۵،
رسوا، مرزا ہادی ۳۵۶، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۱، ۳۶۳
۹۵، ۳۶۲
رشک، سلطان ۸۳-۴، ۸۶، ۹۶، ۱۶۸، ۳۵۶
رشید النسا ۳۹، ۴۰، ۳۵۹
رشید امجد، ڈاکٹر ۳۳۳، ۳۶۳
روبینہ شاہین، ڈاکٹر ۲۵۱، ۳۳۸، ۳۶۲، ۳۶۳
ریاض احمد ۱۸، ۱۹، ۴۰، ۳۵۹
زبیر رانا
ساجد جاوید، ڈاکٹر vi
سبط حسن، سید ۴۰، ۹۵، ۱۷۱، ۳۵۷، ۳۵۹
سدرشن، مہاشہ ۱۸۶، ۱۸۸-۹، ۲۵۰، ۳۵۶
سراج منیر ۳۵۹
سردار احمد جعفری ۳۹، ۳۵۹
سرشار، رتن ناتھ ۳۳، ۳۴، ۹۵، ۱۰۳، ۱۱۲-۳، ۱۳۰-۳۱، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۵۵-۸، ۱۶۰، ۱۶۲-۳، ۱۷۰، ۱۷۱،
۱۷۳-۷۷، ۱۸۴، ۲۳۲، ۲۵۰، ۲۵۹، ۲۷۰، ۲۷۲، ۲۹۶، ۳۲۵، ۳۲۷، ۳۳۳، ۳۵۶،
۳۵۸، ۳۶۰
سرفراز حسین عزمی دہلوی ۹۱، ۱۳۲-۳، ۱۳۰-۱، ۱۶۲، ۱۶۵، ۱۶۸، ۱۷۳-۴، ۱۷۶-۷، ۱۹۳، ۲۳۲-۳، ۲۳۸، ۲۴۰،
۲۴۴، ۲۵۲، ۲۵۹-۶۰، ۳۶۲، ۳۷۰
سرور، آل احمد صدیقی ۳۴، ۳۵۹
سعادت سعید، پروفیسر ڈاکٹر ii، vi
سعید بھٹا، ڈاکٹر vi
سفیر حیدر، ڈاکٹر vi

سلیم اختر، ڈاکٹر ۲۵۳، ۳۳۳، ۳۵۹
سہیل احمد فاروقی ۳۵۹
سہیل بخاری، ڈاکٹر ۴۴، ۲۵۱، ۳۵۹
سید عابد حسین، ڈاکٹر ۳۶۰
سید عبداللہ، ڈاکٹر ۱۰، ۱۳، ۳۰، ۲۵۲، ۲۶۷، ۳۵۹، ۳۶۲
شاد عظیم آبادی، سید علی محمد ۸۱-۳، ۹۶، ۱۱۹، ۱۲۵، ۱۳۱، ۱۶۳، ۱۶۸، ۱۶۸، ۱۷۴، ۱۷۶، ۱۸۶، ۲۳۰، ۲۵۰، ۲۵۸، ۳۵۶،
۳۵۹، ۳۶۱
شاہد احمد دہلوی ۱۷۳، ۳۶۳
شاہد حسین رزاقی ۱۶، ۳۰، ۳۵۹
شاہد نواز، ڈاکٹر vi
شبنم رضوی ۲۵۶، ۳۵۹
شرر، عبدالحلیم ۸۶-۹۰، ۹۷، ۹۸، ۱۱۷-۸، ۱۳۱، ۱۳۶-۳۸، ۱۴۴-۶، ۱۷۴-۵، ۲۱۳-۵، ۲۱۸، ۲۵۵-۷،
۲۶۵-۸۶، ۲۹۲-۳۰۰، ۳۰۳، ۳۰۶، ۳۱۰، ۳۲۰-۱، ۳۲۸-۳۰، ۳۳۳-۷، ۳۳۹،
۳۵۶-۷، ۳۶۱-۳۶۲
شعیب عظیم ۲۵۵، ۳۶۳
شفیع دہلوی، خواجہ محمد ۳۵۷
شمس الدین صدیقی، ڈاکٹر محمد ۲۶۰، ۳۶۳
شمس الرحمٰن فاروقی ۳۳۶، ۳۵۹
شمیم حنفی ۳۵، ۴۵، ۳۵۹، ۳۶۳
شمیم قریشی، مس ۲۵۴، ۳۶۳
شیدا، راجیندر ناتھ ۲۲۵، ۲۵۸، ۳۵۹
شیر محمد اختر ۳۶۲
شیما مجید ۳۹، ۳۵۸، ۳۵۹
صائمہ ارم، ڈاکٹر vi، ۱۷۵، ۳۶۳
صدیق الرحمٰن قدوائی ۳۶۰
صوبیہ سلیم ۲۵۶، ۳۷۱
طاہرہ سرور، ڈاکٹر ۴۴، ۳۵۹
ضیاء الحسن، پروفیسر ڈاکٹر vi
طیب، حکیم محمد علی ۱۱۸، ۱۳۱، ۱۳۵، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۶، ۲۶۸، ۲۹۲، ۲۹۹-۳۰۵، ۳۲۳-۵، ۳۲۷، ۳۳۰،

۸، ۳۳۶، ۳۵۷، ۳۵۹

طیبہ بیگم بلگرامی ۳۵۷

ظفر جہاں بیگم، محترمہ ۳۵۷

عباس حسین، قاری ۱۷۳، ۳۶۳

عبدالحق خان ۳۵۸

عبدالحی، ڈاکٹر ۳۳۶، ۳۵۹

عبدالسلام خورشید ۸، ۳۹

عبدالسلام، ڈاکٹر ۱۷۵، ۳۳۹، ۳۵۹

عبدالماجد دریابادی، مولانا ۲۱۵، ۲۵۶، ۳۳۷، ۳۵۹، ۳۶۳

عبدالمجید سالک ۹۲، ۳۵۹

عرش ملسیانی ۳۹، ۳۶۰

عزیز احمد ۱۷۵، ۳۵۷، ۳۵۹

عزیز لکھنوی ۱۷۳، ۳۵۹

عصمت چغتائی ۲۱۸، ۲۵۷، ۳۵۷، ۳۵۹

عطش درانی ۳۶۰

عظیم الشان صدیقی ۳۳، ۳۶۰

عقیلہ جاوید ۲۵۱، ۳۶۰

علی احمد فاطمی ۳۳۷، ۳۶۰

علی عباس حسینی ۱۷۳، ۱۷۵، ۲۵۸، ۳۶۰، ۳۶۳

غلام جیلانی برق ۲۳۶، ۳۶۳

غلام دستگیر رشید ۲۵۶، ۳۵۹

غلام مصطفیٰ خان، ڈاکٹر ۳، ۳۹، ۳۷۱

فاروق عثمان ۳۵، ۳۵، ۳۶۰

فتح محمد ملک ۲۲۰، ۲۵۶، ۲۵۷، ۳۶۰

فخر الکریم صدیقی، ڈاکٹر ۲۵۷، ۳۶۰

فرزانہ نسیم ۲۵۱، ۳۶۰

فرمان فتح پوری، ڈاکٹر ۳، ۳۸، ۳۶۰، ۳۷۱

فضل احمد خان دہلوی ۱۷۳، ۳۶۳

فضل الٰہی عارف ۳، ۳۸، ۳۷۱

فقیر احمد فیصل ۳۶۰،۲۵۹

فہمیدہ کبیر ۳۶۰،۲۵۱

فیروز الدین، مولوی ۳۷۱،۳۸

فیروز مکرجی ۳۶۰،۱۷۳

فیض احمد فیض ۳۶۰،۳۵۸،۳۳،۱۹

قاضی جاوید ۳۶۰،۴۰

قاضی عابد، پروفیسر ڈاکٹر vii

قدرت اللہ فاطمی ۳۶۰،۴۱،۹۸

قمر رئیس ۳۶۰،۲۵۱

کامل قریشی، ڈاکٹر ۳۶۰،۹۲

کانٹ، ایمانویل ۳۶۰

کرشن چندر ۳۶۱،۳۵۷،۱۷۵

کلیم الدین احمد ۳۶۳،۴۴

کوسمبی، ڈی. ڈی ۳۶۰،۳۹

کھلر، کے. کے ۳۶۰

گلزار آفاقی ۳۵۹،۳۹

گوریجہ، رشید احمد ۳۶۰

لطیف حسین ادیب، ڈاکٹر سید ۳۶۰،۲۵۹

لینگر، سوزین. کے ۳۶۰،۳۸

مبارک علی، ڈاکٹر ۳۶۰،۳۳۷،۴۲

مبشر علی صدیقی ۳۶۱،۲۵۲

مجید بیدار ۳۶۱،۴۵

محمد اجمل، ڈاکٹر ۳۵۸

محمد احسن فاروقی، ڈاکٹر ۳۵۸،۴۴

محمد بشیر ڈار ۳۶۰،۳۸

محمد تقی، پروفیسر ۳۵۵،۱۷۲

محمد حسن، پروفیسر ۳۶۱،۲۵۱

محمد خان، حاجی ۳۵۷،۱۷۴

محمد داؤد ۳۵۸،۳۹

محمد سرور رجا ۳۵۹

محمد سعید، مرزا ۱۳۲، ۲۲۹-۳۰، ۲۵۱، ۲۵۶، ۲۵۸، ۳۵۷

محمد سلیم الرحمن ۷۱، ۱۷۱

محمد عارف، پروفیسر ڈاکٹر ۳۶۱، ۳۶۰

محمد عبدالرحمن ۳۱۹-۲۱، ۳۳۰، ۳۳۷، ۳۵۷

محمد عبداللہ، مولوی شیخ ۲۱۵، ۲۵۶، ۳۶۳

محمد عمر میمن ۳۵، ۳۶۱

محمد مجیب ۱۳، ۳۶۱

محمد منیر الدین عرشی ۲۵۳، ۳۷۱

محمد نعیم ۹۳، ۹۶، ۹۷، ۱۷۶، ۱۷۷، ۲۵۸، ۳۶۱، ۳۶۳

محمدی بیگم ۱۳۲، ۱۷۲، ۲۵۵، ۳۵۷

مرزا محمد منور ۳۰، ۳۶۳

مسعود الحق ۱۷۳، ۳۶۰

مشتاق احمد وانی ۳۸، ۳۶۱

مصطفیٰ علی بریلوی، سید ۳۰، ۳۶۱

مظفر اقبال ۲۵۰، ۳۶۱

مظفر حسن ملک ۱۷۳، ۳۶۱

مظفر عباس، ڈاکٹر ۳۵، ۳۵، ۳۶۱

مظفر علی سید ۳۶۳

معصومہ بخاری ۲۶۰، ۳۶۳

معین الرحمن، سید ۲۵۳، ۳۶۳

مقبول بیگ بدخشانی، مرزا ۳۸، ۳۷۱

مقصود ایس اے حسنی ۲۵۳، ۳۶۳

ملا واحدی ۲۱۰، ۲۵۳، ۳۶۱

ملک حسن اختر، ڈاکٹر ۹، ۳۹، ۳۶۱

ممتاز احمد خان ۳۶۱

ممتاز حسین ۳۹، ۳۵۹

ممتاز علی، مولوی سید ۱۹۲، ۲۵۱، ۳۶۱

۱۶۲، ۲۰۵-۸، ۲۷۳، ۳۳۳، ۳۳۲، ۳۵۵، ۳۵۷، ۳۶۱، ۳۶۲

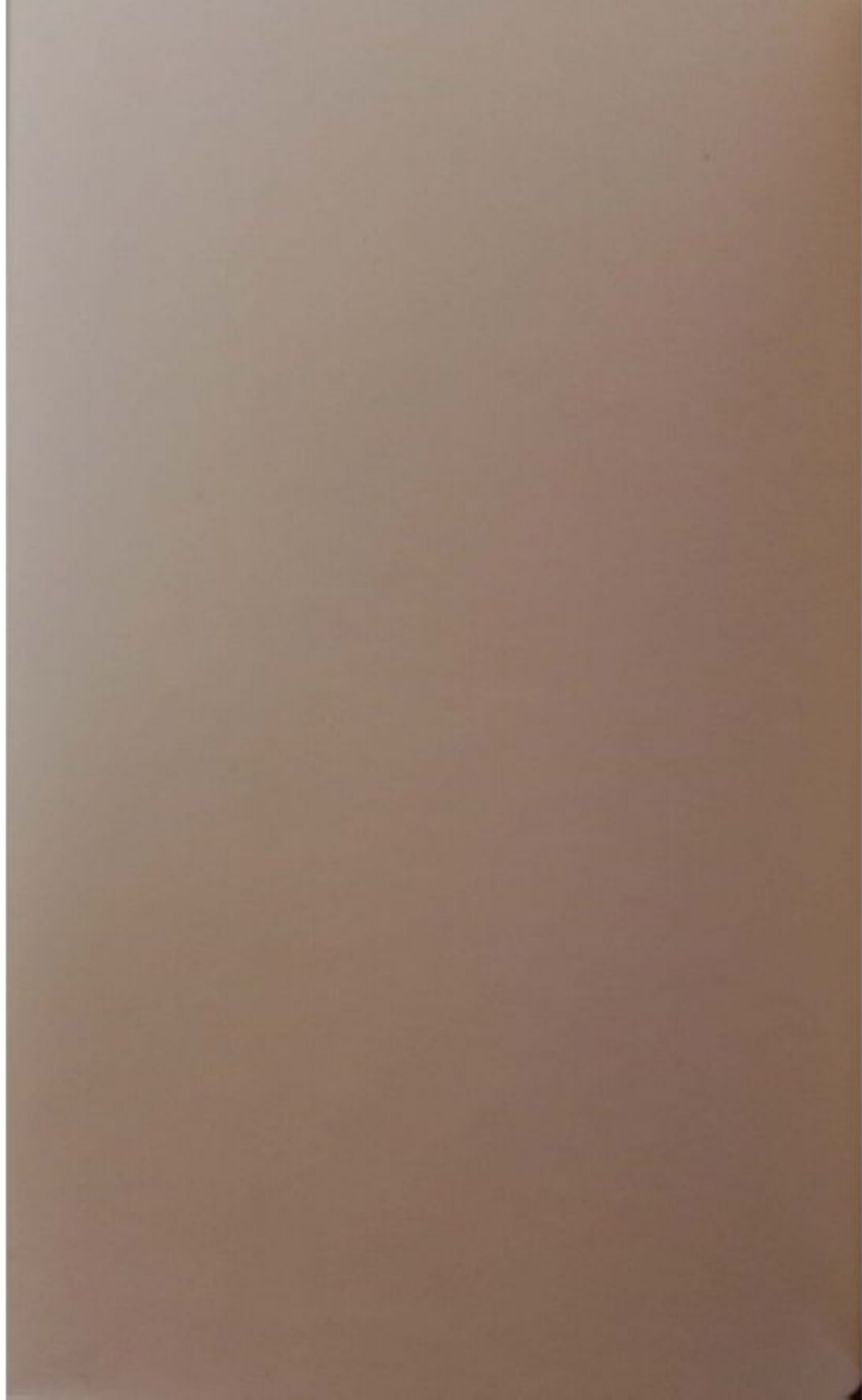
منشی احمد حسین خان ۱۳۲
منشی سجاد حسین ۲۵۵، ۳۵۷
منظور علی ویسریو ۳۶۱
منیر احمد شیخ ۳۹، ۳۶۳
مہ نور زمانی بیگم ۳۶۱
مہذب لکھنوی ۲، ۳۸، ۳۷۱
میلان کنڈیرا ۳۵، ۳۶۱
میمونہ انصاری ۱۷۳، ۲۶۱، ۳۶۱، ۳۶۳
نارنگ، ڈاکٹر گوپی چند ۹۵، ۲۵۰، ۳۶۱
ناصر عباس نیر vi، ۶۱، ۹۴، ۱۷۶، ۲۵۸، ۳۶۱، ۳۶۳
نذیر احمد ۱۵، ۳۰، ۶۷-۹، ۷۱، ۷۹-۸۰، ۹۵-۶، ۱۰۷، ۱۰۹، ۱۱۱-۶، ۱۲۴، ۱۳۱، ۱۶۸، ۱۷۱-۵، ۱۹۳-۲۰۲، ۲۰۶-۸، ۲۱۰، ۲۱۶-۷، ۲۱۹، ۲۲۱-۲، ۲۳۱، ۲۵۱-۹، ۳۳۳، ۳۳۸، ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۶۳، ۳۷۲
نصیر احمد ناصر، ڈاکٹر ۱۲، ۱۹، ۳۰، ۳۱، ۳۶۱
نعیم مظہر، حافظ ۳۷۲
نواب فخر النسا نادر جہاں بیگم ۴۲، ۹۶، ۱۰۶، ۱۳۲، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۶، ۱۸۵، ۲۰۶، ۲۱۱، ۲۵۰، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۹، ۲۶۱، ۳۵۷
نیاز فتح پوری ۱۳۵، ۱۷۵، ۳۵۷
نیر مسعود ۲۳۸، ۲۶۰، ۳۶۱
وارث سرہندی ۳۸، ۳۷۱
وارث علوی ۳۳۵، ۳۶۱
وحید قریشی، ڈاکٹر ۳۳۵، ۳۶۱
وحید عشرت ۳۶۲
وزیر آغا ۲۵۹، ۳۶۲
وقار عظیم، پروفیسر سید ۹۶، ۱۷۲، ۲۵۵، ۳۳۲، ۳۵۶، ۳۶۳
ولیم میور ۳۲، ۱۵۲
وہاب اشرفی، پروفیسر ۲۵۰، ۳۶۲
وی پی سوری ۱۷۳، ۳۶۲
ہارون ایوب، ڈاکٹر ۴۳، ۳۶۲

ہوش، مرزا عباس حسین ۱۰۴، ۱۳۲، ۱۳۸، ۱۴۳، ۱۶۸، ۱۷۱، ۱۷۴، ۱۷۶، ۱۷۷، ۲۱۲، ۲۵۴، ۲۵۹، ۳۵۷
یوسف تقی، پروفیسر ۳۶۱
یوسف سرمست ۳۶۰، ۳۶۲

- Aftab. Tahira 259, 370
- Ahmad. Imtiaz 98, 172, 364
- Alam.Muzaffar 93, 266, 333, 364
- Ali. Daud 94, 364
- Ali. Kamran Asdar 261, 370
- Ali. M. Ather 97, 364
- Anderson. Benedict 53, 92, 333, 364
- Ara. Arjumand 259, 364
- Asaduddin. Muhammad 44, 370
- Ather Farouqui 97,259, 364, 365
- Babree, Laeeq 39, 41, 364
- Bains. S. W. 258, 365
- Bass. Alan 334, 365
- Bayly. C. A. 43, 364
- Berrett. Micheale 41, 364
- Bhabha. Homi K 29, 42, 364
- Bhanga. Imre 59, 93, 364
- Billington. Rosamund, 38, 39, 42, 364
- Blackburn. Stuart 253, 364
- Boroujerdi. Mehrzad 333, 364, 365
- Bourdieu. Pierre 11, 39, 132, 173, 365
- Bredi. Daniela 260, 371
- Burger. Arthur Asa 42, 365
- Burger. Thomas 98, 352
- Burke, Peter 41, 338, 365
- Chattergee. Partha 55, 92, 365
- Clarke. John 38, 370
- Cohen. P. 258, 365
- Cohn. Bernard S. 56, 93, 365
- Connolly. William 51, 92, 365
- Critcher. Chas 38, 370
- Crook. Nigel 95, 369

- Dalmia, Vasudha 253, 364, 368
- Dani, Ahmed Hassan 7, 39, 365
- Derrida, Jacques 334, 365
- Douglas, Mary 10, 39, 365
- Dubrow, Jennifer 43, 372
- Eller, Jack David 42, 365
- Eriksen, Thomas H. 92, 365
- Faiz Ahmed Faiz 19, 41, 42, 365
- Farouqui, Ather 259, 364, 365
- Fatimi, Prof. Qudratullah 41, 365
- Fitzsimons, A. 38, 364
- Forster, Edward Morgan 172, 365
- Fuentes, Carlos 45, 352
- Gallner, Ernest 265, 333, 366
- Ganshof, François Louis 338, 366
- Geertz, Clifford 21, 41, 101, 113, 171, 177, 366
- Gilmartin, David 97, 366
- Gramsci, Antinio 42, 366
- Gray, Ann 42, 366
- Greensides, L. 38, 364
- Grierson, Philip 338, 366
- Guha, Ranajit 339, 366
- Gupta, Navina 40, 366
- Habermas, Jurgen 98, 366
- Habsbaum, Eric 54-5, 92, 366
- Hall, Stuart 11, 39, 366
- Harder, Hans 40, 366
- Hassan, Mushiral 94, 366
- Iser, Wolfgang 338, 366
- Johnson, Richard 38, 370
- Jones, Kenneth W. 40, 366
- Joshi, Priya 43, 367
- Kempson, M. 32, 154, 258, 367
- Khanna, Meenakshi 254, 367
- Kumar, Krishna 64, 95, 367
- Lawrence, Bruce B. 97, 366

- Lawrence, Frederick 98, 366
- Lelyveld, David 172, 367
- Lindham, Charles 123, 172, 367
- Lukács, György 301, 336, 367
- Madan, Triloki Nath 172, 367
- McGuigan, Jim 42, 366, 370
- Metcalf, Barbra 96, 367
- Metcalf, Thomas 96, 367
- Meyer, Johann Jakob 250, 367
- Miles, Robert 258, 367
- Minault, Gail 251, 255, 256, 367, 368, 369, 370
- Mitchell, Hanna 336, 367
- Mitchell, Stanley 336, 367
- Moretti, Franco 43, 45, 365
- Mukharjee, Meenakshi 45, 367
- Mukhia, Harbans 14, 40, 338, 367
- Nice, Richard 40, 173, 365
- Nowel-Smith, Geoffrey 42, 366
- Oesterheld, Cristina 95, 253, 367, 370
- Oldenberg, Veena Talwar 93, 367
- Orsini, Francesca 43, 59, 94, 95, 364, 367, 368
- Papanek, Hanna 256, 261, 368, 369, 370
- Pastner, Carrol McC 256, 368
- Perkins, Christopher Ryan 97, 371
- Pernau, Margrit 90, 98, 368
- Petievich, Carla 42, 212, 254, 368
- Powell, Arvil A 94, 368
- Pritchett, Frances 176, 258, 261, 368
- Hoare, Quintin 42, 366
- Rahman, Fazlur 205, 216, 250, 368
- Rahman, Tariq 60, 94, 368
- Ranger, Terence 92, 366
- Reid, Stewart H. 58, 64, 76, 366
- Reifeld, Helmut 98, 364, 368
- Robinson, Francis 17, 40, 66, 93, 94, 95, 368
- Rosenfeld, Jean E. 92, 369

- Roy, Asim 40, 369
- Safadi, Alison 371
- Said, Edward W. 335, 369
- Shandilya, Krupa Kirit 260, 372
- Sorokin, Pitirim A 235, 259, 369
- Spivak, Gayatri C. 334, 338, 365, 366
- Srinavas, Mysore N. 131, 173, 226, 258, 369
- Stark, Ulrike 95, 369
- Storey, John 336, 369
- Strawbridge, S. 38, 364
- Susen, Simon 23, 42, 369
- Taranath, Anupama 372
- Turner, Bryan S. 39, 369
- Turner, Graeme 6, 38, 369
- Tylor, Edward Burnett 39, 369
- Vatuk, Sylvia 256, 369
- White, Leslie 21, 22, 24, 41, 369
- Williams, Charles J. 97, 369
- Williams, Raymond 25-8, 42, 176, 336, 369, 370
- Willis, Paul 6, 38, 42, 370
- Wood, Swinge 42, 370

ناول، زندگی کرنے، اسے بامعنی بنانے، تفہیم کے دائرے میں لانے اور بیان کرنے کا سلیقہ ہے۔ اس خوش سلیقگی کو کوئی ایک ہیئت قبول نہیں، بیان کا کوئی ایک انداز خوش نہیں آتا۔ اس کی تعبیر جمالیات کے اصولوں سے بھی ممکن ہے اور سماجی زاویے سے بھی اس کی قرأت کی جاسکتی ہے۔ بعض اوقات روزمرہ کی تفصیلات اور سماجی مسائل کی بھیڑ اس کے فنکارانہ پہلوؤں سے صرفِ نظر کا سبب بن جاتی ہے۔ زیرِ نظر مطالعے میں کوشش کی گئی ہے کہ اردو ناول کی ہیئتی تشکیل اور موضوعاتی تعمیر میں کام کرنے والی ثقافت کی روشنی کو اجاگر کیا جائے۔ ناول کو ثقافتی شب و روز (Cultural Practice) کے طور پر پڑھا جائے جس کی جڑیں اسے تخلیق کردہ ثقافت میں موجود ہیں؛ جو مغربی صنف کی اردو تشکیل ہے؛ جس کی تعمیر میں اس کے ادیبوں، نقادوں اور قارئین نے حصہ لیا ہے۔ یہی عوامل اسے دنیا کے دیگر ناولانہ نمونوں سے مختلف بناتے ہیں۔

محمد نعیم ورک، یونیورسٹی آف سرگودھا کے شعبہ اردو سے بحیثیت استاد منسلک ہیں۔ انھوں نے ایم اے اردو اورینٹل کالج پنجاب یونیورسٹی سے کیا اور ایم فل، پی ایچ ڈی، جی سی یونیورسٹی لاہور سے مکمل کیے۔ ان کی اب تک دو کتب اشاعت کے مراحل طے کر چکی ہیں: اردو ناول اور استعماریت اور نوبیل لیکچرز: معاشیات (ترجمہ)۔ انھوں نے شاد عظیم آبادی کی ثقافتی و سماجی انتقاد پہ کتاب صورتِ حال کی تدوین بھی کی ہے جو عنقریب مجلسِ ترقی ادب لاہور سے شائع ہوگی۔

دربار مارکیٹ لاہور 0321-8836932
kitaabmahal786@gmail.com
kitabmahal 0304-2224000